# المقدمة

ظل المصطلح بعامة، والنقدي بخاصة، يتفلّت من تحديد المعرِّفين، وتأطير الباحثين؛ لأنه اتخذ لنفسه حيناً موقعاً برزخياً، وحيناً آخر موقعاً ضبابياً، وثالثاً موقعاً يتبختر به على من يعرِّفونه التعريف الجامع المانع، ولذا فإنه اتخذ لنفسه منطقة مقاربة – إن صح هذا التعبير – هذه المقاربة تحاوره وتستدرجه، كي يبقى في منطقة تحدد الرؤية، وتستظهر منطقته، وتستبطن شخصيته، بيد أن هذه الدراسات، جميعاً، لا تملك القول الفصل، بيد أنها تدّعي لنفسها أنها حاورت المصطلح وقلّبت احتمالات تعريفه، ووضعته في الحزمة اللائقة به، حتى يكتسب من موقعه شيئاً من الإضافة، وبعضاً من التعضيد.

هذه المصطلحات التي حواها عددكم هذا متباينة في مناحيها، مختلفة في موضوعاتها، متفقة في توجهها للمصطلح، كل على شاكلته، الخيط الجامع بينها هو «المصطلح»، وهو خيط يسبر أغوار هذه البحوث، ويظل علامة صائتة للمتلقين، هذه العلامة تبعد حيناً وتقترب أحياناً من إخلاصها لبحوثها، لكنها تظل في دائرة المصطلح، لا ترغب أن تغادره لغيره، لأنها مع هذا المكوث في هذه المنطقة تستدعي قرائن وحيثيات، حتى تجذر هذه المصطلحات وتعمقها.

كما سترون من هذه البحوث بعضها تناول مصطلحاً واحداً، مثل: «الانزياح، المسرح، الاستعارة الميتة، القول الشعري، التناص،»، والآخر أكثر من مصطلح «التناص، الأدب المقارن»، وعرجت بعض البحوث على النقد المصطلحي،

فنقد النقد للمصطلح، فآفاق المصطلح وأعماق المفهوم، وتلفتت بحوث أخرى عن «تطور مصطلح الطبقات» ومصطلح المنزلة النظرية، وجاءت دراسة لتبحث عن استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح.

أسرة تحرير «**علامات**» تتمنى أن تكون هذه البحوث إضافة لما سبقها من دراسات تحاور المصطلحات، وتناقشها.

وحين درجت **علامات** على تخصيص كل عدد عن محور من محاور النقد، فإنها مازالت على طريق شاق وصعب، لأنها وضعت نفسها في طريق يحقق زمناً ومحوراً، زمن الصدور ومحور التخصيص، وهذا لن يتحدد إلا بما يسهم به أدباؤنا ومفكرونا في عالمنا العربي، بما يحقق هذا التوجه، من تأصيل لهذه المفاهيم، وترسيخ لتلك المحاور.

هذا وبالله التوفيق.



**رئيس التحرير**

# النقد المصطلحي
# الرؤية المفهومية والمنهجية

محمد أمهاوش



النقد المصطلحي[1] مفهوم مركزي في نقد النقد، وفي علم المصطلح، يلتقي فيه الانشغال بأمر المصطلحات والمفاهيم في إطارها النظري العام، والاحتكام إلى أطر نقدية كلية بالبحث في مصطلحات ومفاهيم مجال علمي محدد. وهو لذلك دراسة يلتقي فيها التنظير والتطبيق في صعيد واحد.

**إنه دراسة الذوات المصطلحية وفق رؤية مصطلحية.**

ولما كانت المصطلحات، كما يرى أهل العلم بها، مفاتيح للمعرفة العلمية، وآليات لإقامة أبنيتها، ومداخل إلى عوالمها، وخلاصات للبحث فيها والنظر بها، وبالنظر إلى كون المسألة المصطلحية حاضرة بنسب متفاوتة في مختلف الأنساق اللغوية، فإن دراستها الدراسة العلمية تقتضي من بين ما تقتضيه اعتماد الشمولية في الرؤية، والوصفية في الرصد، والموضوعية في العرض، والدقة في الأداء، والتماسك في البناء... وهي سمات كفيلة، إن أحسن اعتمادها، بتفادي القراءة الانطباعية والمعيارية للمتون موضوع الدراسة، بالرغم مما تثيره مسألة

القراءة من إشكالات تتعلق أساسًا بطبيعة العلاقة القائمة بين الذات القارئة والذات المقروءة، وبين آليات القراءة وطاقات المقروء...

وهو نقد ذو بعدين أساسيين ومتكاملين:

1 - بعد مصطلحي/معجمي.

2 - بعد رؤيوي/ تأطيري.

أما البعد الأول - وهو ذو طبيعة إجرائية - فيقتضي، من بين ما يقتضي، تتبع المصطلح باعتباره ذاتًا قائمة بذاتها ومرتبطة بغيرها ضروبًا من الارتباط، حيثما ورد في مختلف المجالات والمقامات والسياقات والأنساق والتراكيب... ودراسته دراسة مصطلحية ونقدية (تأطيرًا ومواكبة وتتويجًا) تكشف عن حقيقته اللغوية والدلالية والمفهومية، وعن قيمته في ميزان العلم الذي ينتمي إليه ، والرؤية النقدية التي تحكمه وتوجهه، وذلك من خلال المراحل الثلاثة الرئيسة الآتية[2]:



**1 - المرحلة الإعدادية:** وتشمل خاصة:

- **رصد المصطلح وتتبعه** حيثما ورد، اعتمادًا على قراءة واعية وهادفة، مزودة بأطر معرفية تحيط بالمجال وبما يتصل به في السياقين الدلالي والتداولي.

- **إحصاء المصطلح وجرد** مختلف صيغه، ونصوصه، وقضاياه الجزئية.

ويقتضي ذلك شمولية ودقة في الفحص، والتتبع، والجرد، بقصد استخراج المصطلحات والنصوص والمعطيات والمؤشرات التي يراد استخلاصها بناء على معرفة بالمجال، ووعي بأهمية ما يراد، ومراعاة للمقاصد المتوخاة، كما يقتضي قراءات متعددة يتزود فيها بالعدة المعرفية والمنهجية الكافية.

- **تصنيف المصطلح:** معجميًا، بما ييسر ضبطه وملاحقته في إطار أسرته الاشتقاقية، ومفهوميًا في إطار أسرته الدلالية والإحالية القريبة والبعيدة.

وهو مقتض لمعرفة بمختلف المجالات المصطلحية، ولقدرة على وضع كل مصطلح في خانته المجالية المحددة، واستثمار ما تقدمه المعطيات المصنفة أفقيًا وعموديًا من مؤشرات، وما تحيل عليه، مما يفيد البحث، ويضاعف من صحة التأويل، الذي يمكن أن ينبني عليها. ويمكن الاستفادة في هذا المستوى من مفهوم التقطيع المفهومي، ومن مفهوم الميدان، علمًا أن لضبط الميدان أهمية بالغة في عملية التصنيف، ومن مفهومي المجال الدلالي، والحقل الدلالي.

وفي هذا المستوى يتوخى الحذر الشديد لتفادي مزالق الفكر والنظر. ويعتمد بخاصة على الطريقتين الاستنباطية والاستقرائية، لتكاملهما وقدرتهما، إن أحسن التعامل معهما وبهما، على تجاوز عدد من الإشكالات الفكرية والمنهجية.

والأمر مقتض، كما لا يخفى، قدرة على التجريد، مؤسسة على معرفة بالمجال العلمي وبمقتضياته وإشكالاته.



## 2 - المرحلة العملية:

وتتعلق بخاصة بتحليل بنيات المصطلح الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية والإحالية .

ومن المصطلحات المتداولة في هذا المستوى مما يتقاطع مع التحليل من جوانب معينة: التقطيع والتجزيء والتفكيك... ويستفاد في هذا المقام مما تتيحه مفاهيم في علم المصطلح كالتحليل الشكلي للمصطلح، والتحليل المصطلحي، والتقطيع المصطلحي، والتحليل الدلالي.

ويراد من هذا المستوى الانتقال بالمصطلح من إطاره المفهومي العام، إلى مستوى إجرائي يعتمد الملاحظة المباشرة، وتفكيك البنيات، وتحويل الكل إلى أجزاء، بحيث يسهل رصد عناصره اللغوية والدلالية، وقضاياه الجزئية. ومن

شأن ذلك، إن أحسن استثماره، أن يزود الباحث والمتلقي بمعطيات تفصيلية ودقيقة عن حقيقة المصطلح في ذاته، وبمؤشرات عن علاقاته الأفقية والعمودية مع غيره مما يتصل به ضربًا من الاتصال في إطار أسرته اللغوية والمفهومية، أو يختلف عنه في إطار ذلك أو خارجه، وعن القضايا الجزئية المتصلة به، أو المستفادة منه ضمنيًا...

**3 - المرحلة الختامية:** وتشمل خاصة:

- **تركيب** المعطيات المحللة على مستوى المعجم والدلالة والمفهوم والقضية.

وهي عملية تتقاطع فيها مفاهيم كالتجميع، والتلخيص، والاختزال لما تم تحليله، وتفكيك بنياته، وتقطيع وحداته، مع مفاهيم أخرى أرقى وأشمل كالتجريد، والتعميم، والتنظير... ويشترط في ذلك أن تكون القواعد الجامعة، والمعايير الضابطة، شاملة ودقيقة، مراعية لكل العناصر المحصاة والمصنفة والمحللة.



- **النقد العام** لمجمل ما أعد، وما أنجز، وما ركب على مستوى الذوات (من حيث طبيعتها أو طبائعها، وكم حضورها، وشكل حضورها، وكيفية أو كيفيات توظيفها، وطبيعة مستعمليها...)، وعلى مستوى العلاقات الأفقية والعمودية (اللغوية والدلالية...)، وعلى مستوى القضايا الجزئية والكلية، ثم على مستوى الخلفيات والمقصديات، والنتائج المستخلصة، والفوائد المكتسبة مصطلحيًا ومفهوميًا ودلاليًا ومنهجيًا وعلميًا...

ومن مقتضياته مراعاة ما تم استخلاصه وبيانه في المستويات السابقة، وإخضاع كل حكم للنظر العلمي في المعطيات، وللنظر العقلي المراعي لمنطق الأشياء، ولحدودها في الزمان والمكان، والاحتكام إلى المقاصد المعبر عنها، وتوخي البناء والإسهام في التطوير والتفعيل... ويستفاد في هذا من مفهوم التقييم المصطلحي.

ومن شأن ذلك، إن أحسن تدبيره بتؤدة في البحث، وموضوعية في النظر، وحكمة في المعالجة، وشمولية في الرصد والرؤية... أن يسهم في التعرف على المصطلح في حال سكونه (أي في حال حضوره البسيط والثابت في السياقات التي يرد فيها)، وفي حال حركته التاريخية (زمنياً)، والفكرية (من فكر إلى آخر)، والمكانية والمجالية، وأن يسهم أيضا في التعريف بالمصطلح، وتجاوز ما يمكن أن يلحقه من غموض دلالي، أو انعزال تداولي، أو امتداد من غير داع أو ضرورة...

أما **البعد الثاني** – وهو بعد تأطيري، حاضر ضرورة واقتضاء قبل الدراسة وخلالها وبعدها: مصطلحيًا ومفهوميًا وإجرائيًا وتقويميًا... – فيقتضي بخاصة اعتماد التراكم المعرفي لعلم المصطلح بنظرياته العامة والخاصة، واتجاهاته اللغوية والموضوعية والفلسفية[3]، التي تكونت لدى عدد من المصطلحيين والعلماء والممارسين للدراسة المصطلحية والمفهومي،ة ممن لهم صلة خاصة بمكابدة أمر المصطلح التراثي والأجنبي في امتداداته وتجلياته وإشكالاته وفتوحاته، للنظر في المسائل والقضايا المصطلحية على الوجه المذكور في البعد الأول للنقد المصطلحي. علمًا أن القضايا المصطلحية متعددة ومتنوعة، وهي في مجملها تتراوح بين العموم والخصوص، وتعرض لمسائل في الدراسة المصطلحية والمفهومية، ومنها على وجه الخصوص:

- نوعية المصطلحات وطبائعها وانتماءاتها العلمية والمجالية.
- الوضع الاعتباري للمصطلح من حيث المعيارية والعلمية والوظيفية والوصفية والتاريخية...
- المؤشرات والعتبات النصية.
- العلاقات المصطلحية.
- التعريف المصطلحي.
- الأنساق المصطلحية والمفهومية.

- منهجيات الدراسة المصطلحية: الوصفية والتاريخية...
- حركية المصطلحات في الزمان والمكان والفكر...
- المعرفة العلمية التي بها قوام المصطلح واستواؤه.
- المرجعيات المصطلحية المحددة لأصول المصطلحات وامتداداتها في اللغة والتاريخ والفكر والدين والعلوم... وغيرها.
- التواصل الحضاري بين الشعوب والأمم عبر اللغة القطاعية.
- المقصديات التي تحكم التوجهات والرؤى.
- المواقف النقدية ذات الخلفيات والأبعاد والآليات المختلفة.

ومن شأن ذلك، إن أحسن الإعداد له، واكتمل الوعي به وبأهميته، أن يسهم في إغناء البعد الأول للنقد المصطلحي، ويكفل له الرؤية العلمية الواضحة، والسند العلمي القوي، وييسر للباحث في هذا المجال السير على بينة من أمره: مجالات وكيفيات وآليات ومقاصد...، ويحقق للبحث في المصطلح الغنى والتطور، ويسمح من ثم لمختلف المجالات العلمية والفكرية، وغيرها، بفرص المشاركة الإيجابية في إغناء المسألة المصطلحية بدل الاكتفاء بفتوحات عدد محدود من العلوم المتطورة... ذلك أن البناء العلمي، كما هو شان البناء الحضاري، أمر تتضافر لتحقيقه جهود مختلف الأطراف والعناصر القادرة على الفعل الإيجابي، كيفما كانت طاقاتها الذاتية، وعلاقاتها بغيرها، مما تأتلف معه أو تختلف. وكل ميسر لما خلق له.

# الهوامش

1) انظر: قضية المصطلح في النقد الإسلامي الحديث ، محمد أمهاوش. وهي أطروحة لنيل دكتوراه الدولة في الآداب (مرقونة)، نوقشت بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس – ظهر المهراز في 17 يوليو 2003، ص 3 وما بعدها. وفيها يتقاطع التنظير للمسألة المصطلحية مع التطبيق على متون في النقد الإسلامي لنجيب الكيلاني خاصة.

2) انظر: كتابات الدكتور الشاهد البوشيخي ، وهي كثيرة ومتجددة، وخصوصًا:

- مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1982/1، ص 13، وما بعدها.
- ومصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين (قضايا ونماذج)، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، ط 1993/1، ص 11، وما بعدها.

3) انظر على سبيل المثال للدكتور علي القاسمي:

- مقدمة في علم المصطلح، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، ط 1987/2، ص 19، وما بعدها، والفصل السادس من الكتاب نفسه: مصطلحات علم المصطلح ، ص ص (209-260).
- ومقال: النظرية العامة والنظرية الخاصة في علم المصطلح، مجلة كلية الآداب بفاس، عدد 4/ 1988، (عدد خاص بندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم)، ص 17-18.

والدراسات في هذا المجال كثيرة .

* * *

# آفاق المصطلح وأعماق المفهوم

## الأسلوب نموذجا

**شريف بشير أحمد**



تخوض الدراسة في دهاليز (الأسلوب) بوصفه عالمًا ينطوي على الفكر والوعي والفلسفة، ومصطلحًا قفازًا يتردد في الأطر المنهجية المعاصرة، والخطابات النقدية المبرمجة، ونظامًا معرفيًا يتخلل النظم اللغوية، ويعقد أواصرها، وكونًا مفتوحًا تخترقه الثقافة المتعددة الروافد، في سياق متغير من التشكيلات الدلالية في عالم متحرك. وتمسك بشآبيبه على وفق عناصر أصيلة، تلتصق بالقارئ من حيث نظرية القراءة، أو تجنح إلى النص جنوحًا، تظهر به المقولات البنيوية، أو تعتلق بالمبدع متخللة المناهج الكلاسيكية والتاريخية وسواها. وتعرض للأسلوب المنجز إبداعًا متحققًا، وللمنشئ مبدعًا أسلوبيًا يتجدد به الأسلوب، وللقارئ المحرك للنص/ للأسلوب، في عالم من القراءات المتضادة، والنظم المعرفية المتلاحقة المتصارعة.

* * * *

## * الأسلوب والدلالة (آفاق المصطلح وأعماق المفهوم):

يتردد (الأسلوب) في الخطاب النقدي المعاصر بخلفيات فكرية ومعرفية تشكله، ويشير إلى حيثيات فلسفية أسهمت في جعله (مصطلحًا) له وجوده الأدبي، وحضوره التداولي، ومفهومه الدلالي في ميادين الثقافة كافة. وتلقَّفه الباحثون (علمًا) يُراد درسه، وبناءً نسائل قوائمه، في لحظات المصاحبة والمفارقة؛ فإذا به (خصوصية لغوية) تعبر عن جملة من المميزات في عصر الحداثة، و(سمة تكوينية) في زمن العولمة. وأمست (خطاطته) محط أنظار الدارسين في النظريات النقدية، والتشريح الثقافي، وإشكاليات المعرفة، وحركية الفكر؛ حتى تبلور في صور نقدية (تنظيرية وتطبيقية)، مع شيوع حماسة في السياقات المنهجية، وتحول في الخطاب الأدبي واللغوي والنقدي، حيث التعدد والتجاوز والكشف والإفصاح والصراع، وظهرت الوشائج المتلازمة والروابط المتفاعلة بين الأسلوب المتشكل والقارئ/ المتلقي، الذي يحضر في وعي المبدع قبل الوجود الواقعي الذي يدركه الحس، وينطلق منه.



ونفهم أن الكاتب والقارئ لا يتعاملان مع الكلمات المفردة التي لا تخرج عن الأطر المعجمية التواضعية؛ بل يوظفانها بما تحمله من الأفكار والثقافات، والتلاقح اللغوي بين صياغات أسلوبية، تحتوي إشارات وعلامات، تجعل النص متوازنًا بعد أن توقظ في فكرنا تيارًا من الوعي، يستضيء بالسياسات الجديدة، التي أخرجت تلك المفردات من عزلة وثبات، إلى بنية دلالية تظل مفتوحة على مقاربات تأويلية غير منتهية؛ لأن المؤلف ينتقي الكلمات «مستغلاً الخواص الحسية لأصواتها وجرسها»[1] وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة؛ ذلك لأن «الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها»[2]. علمًا أن التواصل بين المتكلم والمخاطب، يتم عبر سياقات وأنظمة تحتوي شبكة من العلاقات المعرفية وسلسلة من العلامات اللغوية، تتمثل في قالب/ منوال، يتمظهر في (الأسلوب). يقول د. أحمد الشايب: «إذا سمعنا كلمة الأسلوب فهمنا

منها العنصر اللفظي الذي يتكون من الكلمات والجمل والعبارات. وهذه الصورة اللفظية لا يمكن أن تحيا مستقلة؛ وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام معنوي آخر، انتظم وتآلف في نفس الكاتب أو المتكلم؛ فكان بذلك أسلوبًا معنويًا، ثم يجيء التأليف اللفظي على مثاله؛ ومعنى هذا أن الأسلوب معانٍ مرتبة قبل أن تكون ألفاظه منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم»[3]. وهذا يعني أن الأسلوب من حيث هو مادة لغوية لا يطابق الواقع اللغوي المادي المألوف، وقد لا يحاكيه؛ بل يتعارض معه، ويفارقه؛ لأن الاختيار والتأليف عمليتان متلازمتان، يقوم بالتنسيق بينهما المؤلف بمقصدية واعية، وهما «عنصران مكونان للأسلوب لا يقوم إلا بهما»[4]. لأن «الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًا من التأليف، ويُعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب»[5].

ويحدد ستاروبنسكي ماهية الأسلوب بكونه «اعتدالاً وتوازنًا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل؛ فيكون الأسلوب بهذا حلاً وسطًا بين الحدث الفردي والشعور الجماعي، أو هو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة... فتكون وظيفة الأسلوب أن يلطف من حدة الانزياح بين المعطى المباشر والمعطى المنقول»[6]. وبذلك يخلق المتن المحكي ضروبًا من التواصل أو التفاعل أو التنافس أو الصراع والصدام بين الأنا والآخر؛ لأن الأسلوب في حقيقته المنجزة يحتقب حضور الآخر/ القارئ بشكل من الأشكال، بوصفه الحاضنة الحيوية التي تُستنبت فيها الأفكار، وتتفاعل.

وتفترض الملاءمة بين ثقافات الأنا والآخر في المعطيات اللغوية والفكرية انتماءهما إلى بنية ثقافية تنتظمهما معًا؛ حتى يصبح الأسلوب مأدبة ثقافية مشتركة، تتراكم فيها التجارب الإنسانية، وتتفتح آفاق البحث، وتتوسع مجالات المعرفة.

وإذا كان الأسلوب ينمو بالمعرفة، وتساعد المعرفة القارئ على قراءة النص وحواره، وفهم معانيه وإدراك دلالاته؛ فإن الأسلوبي/ المنشئ، يعيد إنتاج المعرفة بعد أن يمتلك مفاهيمها ومفاتيحها؛ ليقدم حقيقة أدبية – نقدية، مفادها: لا وجود للأسلوب بغير المنشئ، ولا وجود للقارئ بغير النص. ولا وجود للنص بغير القارئ «فلا نقد بدون نصوص مقروءة وليس النقد نقدًا، حين يهمل النص أو النصوص»(7). والنص المقروء علاقة معرفية بين المنشئ والقارئ. وبما أن الكاتب هو الذي يمارس عملية بناء الأسلوب فإن المعنى يصبح مخبوءًا في باطن النص المنجز، ويسكن المسكوت عنه في مغائره وخوابيه، بعد أن يبيت المؤلف خارجه وبعيدًا عنه، ويُمسي النص جزءًا من تاريخ المؤلف، أنجزه، وتولى عنه. ثم ينهض القارئ بعملية تفكيك بنية النص الأسلوبية وتشريحها؛ فيتجسد الأسلوب تجربة تفاعلية ثقافية، وحوارًا بين مقصدية المرسل وتوقعات المتلقي؛ ويتهيكل قناة كتابية، يخترقها المنشئ بالتشكيل، ونافذة يفتحها القارئ بالتأويل، وممارسة ثقافية تتمازج فيها آليات التركيب مع مقومات التحليل والتأويل، وتقترن بها القدرات الإبداعية مع البدائل المختزنة في ذهنية المتلقي.

وندرك أن اللغة المكتوبة تختلف عن اللغة المحكية اليومية ترتيبًا وتنظيمًا ومجازًا؛ لأن الكتابة/ الصياغة، تكوين ثقافي مكتسب، وفعالية إرادية يختص بها الإنسان العاقل الذي يستوعب التفاعل المتبادل بين المعقول والمحسوس والفكر والشعور والواقع والرؤيا. ونعرف أن (الأسلوب) كائن مستحدث يكتسب وجودًا شرعيًا باللغة والوظيفة التعبيرية، والبنية الإدراكية، التي يلفظها العقل المنظّر لتوصيل الأفكار. يرى عباس محمود العقاد بأن اللغة المعبرة «تمتلك معجمًا خاصًا بها، يعبر عنها، فإذا وضعنا معجمها بين أيدينا فكأنما وضعنا أمامنا التاريخ ومعالم البيئة، ولم يبق لمراجع التاريخ والجغرافيا غير تفصيلات الأسماء والأيام»(8). حيث يأخذ النسق الصياغي أبعادًا مكانية وزمانية في حركة ترتبط بالثقافة الكتابية التي تصور الفكرة المتكونة والمضمون المتشكل. ويعترف فوسلر

بأن اللغة «أداة لتحقيق الحاجات العملية لتبادل الأفكار، ومن هذا التصور تصير إبداعًا جماعيًا، بدلاً من أن تكون إبداعًا فرديًا، وتصبح إبداعًا نظريًا وعمليًا لا مجرد إبداع نظري؛ فهي خلق مكيف بالحاجات التجريبية، أي أنها تطور وليس إبداعًا محضًا، وبناءً على هذا فالذي يتطور ليس هو الفن بل التكنيك، ودراسة اللغة بوصفها تطورًا، وبوصفها ظاهرة متكيفة وجماعية، تتفق والمنحى التاريخي»[9].

يتطلب الأسلوب مهارة ونشاطًا، يكمن في التغلغل المتبادل بين المعلومات والعلاقات الموجودة بين الأشياء بوحدات لغوية منتظمة لها قوة تأثيرية وبنية معرفية، فيتجسد (الأسلوب) جسرًا ثقافيًا ينتقل عبره الكاتب إلى المتلقي، ويقيم به توازنًا بين كينونتين، أو يحدث به تنافر بين ثقافتين. فالكاتب يتكلم باللغة في أسلوبه، ويستحضر المنظورات والعوالم، ويستخدم خطابًا مأهولاً مأنوسًا، يخدم نواياه ورؤاه التي تتموضع فيها رؤية أخراة للعالم؛ فيتحقق الوعي بالأسلوب تحققًا كاملاً داخل اللغة، لأن المنشئ يجد نفسه داخلها وهو يستعمل كل جملة وكل سياق بتلقائية وقصدية تلائم مشروعه الرؤيوي؛ فيكون عالمًا لغويًا صغيرًا منظمًا، يعكس عالمًا لسانيًا كبيرًا خارجه. وهنا تظهر مسؤولية المبدع عن مجموع لغته في أسلوبه؛ لأنه متضامن مع عناصرها ونبراتها وتلويناتها. وتشخيص الأسلوب لغويًا لا يلغي عنه جماليات الصياغة وأدبية التعبير، وشعرية الصورة.

ونتوقع أن يتجاوز الخطاب الأسلوبي خاصية المواضعة المعجمية في الكتابة التي تستجيب لحرية التلقي، والحقيقة الموضوعية التي تدرك الواقع، وتعقيد تكوينه بالمادة الكلامية، وتخلق كونًا مصغرًا، تنسحب فيه البديهيات والمسلَّمات إلى عالم المنطق والبرهان الذي يبنيه بالمعرفة المتعددة الوظائف والمعاني، في سياق فكري يستوعب العالم الموضوعي.

ويعد الأسلوب ظاهرة لغوية قابلة للتطور الثقافي بالنظام المعرفي الذي

يعمل على تنشيط العقل الإنساني الذي تنكشف فيه خصوصية الشخصية التأليفية، ويمثل التوازن بين المعرفة والتراث والطموح؛ فيتجذر الأسلوب «من خلال المعطيات اللغوية للنص الأدبي؛ باعتبار هذه اللغة نظامًا من العلاقات المغلق على نفسه، تؤسس عالمًا قائمًا بذاته، بحيث تتصل فيه كل وحدة أو تركيبة بما يجاورها، ويوافقها أو يخالفها، مكتفية بنفسها اعتمادًا على هذه العلاقات التركيبية»[10]. إذ تتحقق قيمة الفكر بالأسلوب اللغوي بوصفه منتجًا للمعرفة، ومحاورًا للثقافة، ومكونًا أيديولوجيًا من مكونات المجتمع الموجه إلى مخاطبة الآخر ،بوصفه «مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر منها الكاتب الناجح، أو صانع الجمال الماهر، الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب؛ بل ينبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب، وانعدم معه الأسلوب»[11].

ويتضمن كل أسلوب في ذاته خصائص يتفرد بها، أو يشترك فيها مع أساليب تعكس المعرفة والخبرة والتجربة. فالكتّاب قد يتقاربون، أو يتدانون في الطريقة الكتابية، مادامت ذاكرتهم الشخصية محكومة بمجموعة من الأنظمة والقواعد؛ بوصفها مصدرًا للمعلومات الشخصية. وقد تتباين بعض الأساليب، وتتقاطع؛ لأنها تعيش في عوالم فكرية، لا تخضع لمعيار المساواة اللغوية، ولا تتكئ على المعاني المألوفة في تعابير وصيغ مقولبة.

ويبدأ الأسلوب من الفكرة، ثم يشرع الأديب في تخصيصها وتخصيبها وتنميتها وضبط عناصرها؛ حتى تفيض على باقي المكونات التي تستند إلى مجموعة من القيم الثقافية، والتي يكتسب التآلف الجملي والتركيبي أهميته من معرفة القواعد الصوتية والنحوية والصرفية. وقد يتعمد المنشئ في أسلوبه أن يخرق البنى النحوية والتركيبية والفكرية المترسخة في ذهنية الآخر/ المتلقي، ويبتكر، أو يخلق بنيات وسياقات وتصورات تصدم الآخر؛ فينفر منها كارهًا، أو يتصدى لها معارضًا، أو يحاوره بصلادة تنشط بها مرجعياته المهددة بالخطر.

ويستطيع الكاتب أن يجترح سياقات وصورًا تركيبية، تتضاعف بها التأويلات الدلالية للنص، وتتنوع مستويات الإحالة فيها. وليس شرطًا أن يستخدم المبدع في (أسلوبه) المنجز اللغة السائدة في مجتمعه؛ لأن ذلك يضعف من جودة الكتابة، ويجعلها مطيته للمحاكاة والتقليد، لاسيما إذا تهاوت إلى أوساط اللغة العامة. وقد يعمد الأديب «إلى مادة مبذولة في الحياة مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي ليقيم في داخلها نظامًا فنيًا جديدًا يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في الوقت نفسه»[12].

* * * *

## * الأسلوب والتلقي (جدلية المؤلف والقارئ):



جعلت الدراسات الكلاسيكية والرومانتيكية المؤلف عمدتها في الرؤية، والتحليل، ومحورها الأساس في التفسير، وأيقونتها التي تشخص إليها بأبصارها. ودأبت المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية، والأدبيات السيرية على تعزيز سلطة المؤلف[13]، ونظرت إليه مبدعًا سلطويًا يتربع عرش الكتابة، التي تتراقص لكلماته الأقلام، وتهفو لأفكاره العقول والقلوب، ورغبت فيه متحركًا بين الجماعة ومحركًا لوعي المجتمع. ولكن ثمة (نصوص) في التراث الإنساني الأدبي لم ترتبط بأسماء مؤلفين أو بشخصيات واقعية في الوجود المادي؛ وحظيت بنشاط نقدي حولها، ونالت عناية قرائية تستحق الثناء والتقدير. مثل (ملحمة كلكامش)، وأساطير العالم القديم، والحكايات الخرافية، والأقاصيص الشعبية، والأغاني الفلكلورية التي تنتمي لأمة بعينها. أما (البنيوية) التي أعلنت (موت المؤلف)، فقد كان موته المعنوي مقدمة لولادة القارئ، لأن «ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف»[14]. وبذلك أعطت الاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنيوية السلطة المطلقة للنص، وأهملت، أو كادت

تُهمل، معظم الجوانب الخاصة بالإبداع الأدبي، كدور القارئ والمبدع[15]. ولكن علينا ملاحظة حقيقة إدراكية تقودنا إلى أن نتصور أن الكاتب قارئ محترف للقراءة، يهضم ما قرأ لسواه، ثم يكتب ليقرأ بنفسه لنفسه، قبل أن يخترق قارئ آخر باكورة ما يكتب، ويهتك عذرية ما ينسج. «وفي غيبة المؤلف بعد إعلان موته رسميًا وغيبة القصدية، سواء أكانت قصدية المؤلف أم قصدية النص مع سحب الاعتراف بمركز الأصالة المرجعي بكافة صوره وأشكاله؛ لا يبقى أمام الناقد التفكيكي من النص إلا اللغة لكنها اللغة التي حُرمت القدرة على الدلالة أو تحديد المعنى»[16].

وقادت مقولة (موت المؤلف) إلى ولادة/ ظهور القارئ الذي يمتلك مفاتيح الكشف عن المعنى، وإعادة صياغة النص وإنتاجه دلاليًا. فإذا بالقراءة في منظورها الحداثوي «نقد ينتج معرفة بالنص»[17] وحوار نقدي مع النص، ومشاركة تمتلك موقعًا ينضاف إلى موقع النص مجاورة أو مفاعلة أو مناقضة. وبذلك تتجسد فعالية القارئ في القراءة النصية بوصفه ناقدًا محترفًا حصيفًا له حضور في النتاج الثقافي في الحياة والمجتمع.

ومن البداهة القول: إن المتكلم ← المخاطب ← المؤلف متحكم بالنص الذي يقدمه للقارئ، وهو الذي يصنع الخطاب، ويحدد ملامحه، وصياغته النهائية، لينقل إلى المتلقي رسالة/ خطابًا إبلاغيًا إقناعيًا تأثيريًا. ولحظة يسلط المؤلف خطابه على المتلقي؛ يشحنه بطاقة تأثيرية يتخللها الإمتاع والإقناع والتأثير والإثارة. ويوظف المجاز في العلاقات اللغوية، ليحدث من خلاله تبادلاً قصديًا للمواقع السياقية بين الدال والمدلول، بحيث يغدو الدال مدلولاً، ويصير المدلول دالاً في سياق نصي – أسلوبي «تحكمه مجموعة علاقات تتمثل في نسيج من العلامات المتوافقة والمتطابقة أو المختلفة والمتضادة، التي تؤدي من ثمَّ إلى نشوء شبكة من القرائن السياقية التي يتم من خلالها توظيف المعنى المراد»[18]. والمؤلف الذي ينشىء النص، ويقيمه، وينميه «يمتلك معنًى حقوقيًا، ويصبح صاحب

حق، وصاحب سلطة، وصاحب الكلمة التي تمنحه الهيمنة»[19]. فيغدو الأسلوب ← النص المنجز نشاطًا إبداعيًا فرديًا، يحتوي الموضوع، ويحمل المعنى، ويجسد التجربة. يمكن تحليله والوقوف على جمالياته، من حيث تكوين الجمل، وأنظمة التعبير، والانزياحات الدلالية، والتحويلات اللغوية؛ بعد أن تكتمل دلالة الأسلوب ← النص بالتصور الذهني، ويربط ما تدركه الحواس مع ما يتشكل في الذهن من صورة مماثلة له. «ويتشكل التأويل في حركة دائرية يغيب عنها المؤلف الحقيقي، وهذه الحركة الدائرية تبدأ حين يتناول القارئ نصًا ما، فتقوم إشارات النص الصريحة بعمل العناصر المرشدة، وتحرضه على تشكيل توقعات خاضعة لما هو ظاهر، تتغير بمجرد عرضها على خلفيته الثقافية الراصدة، وتجربته الحياتية، ثم ترجع هذه التغيرات المتغيرة لملء الفجوات، ضمن شروط يحددها الواضح من النص. وهكذا تظل توقعات القارئ في حالة تجديد وتعديل مستمر، يتناسب مع تحريضات النص الصريحة؛ فتتكون بذلك دائرة لا تعود بنا إلى نفس نقطة البداية، وتكون النتيجة نصًا جديدًا»[20]. وبذلك لا يخضع الأسلوب لنسق زمني، يبطل فيه اللاحق فعالية السابق، بل يحتضن خبرات وفعاليات فكرية وجمالية تنتظم في نسقه المنجز، وتنسلت إلى المنظومة الدلالية في وجوه من التوافق والتبادل والتناغم والتنافر.

يتيح الأسلوب للقارئ حرية عملية في التأويل، يكتشف بها المواقف والمعارف والعلاقات المتراكمة في التركيب البنيوي والتجربة الذاتية، تتلاحم أجزاؤها في جمل، يتفاعل فيها الوعي والمنهج. وإذا كان الأديب← المبدع ←المتكلم يتحكم بالكلمات لحظة تشكيلها، ويحاول الموازنة بين الصيغ والتراكيب ذات الوظيفة المجازية، ويحول بالأسلوب المعاني إلى مبانٍ؛ فإن القارئ المتلقي ←المؤول ←المحلل، يحول بالتأويل والتحليل والفهم المباني إلى معانٍ، ويصل إلى المعاني المنطوقة من خلال التحليل والفهم والتفسير. ويستطيع أن يحلل الأجزاء المتلاحمة للأسلوب بدءًا من الكلمة، وصولاً إلى الجملة التي تتجمع

فيها القوة التعبيرية بأدواتها الإرشادية والسياقية. لندرك جميعًا أن دلالة النص/ الأسلوب لا تكتمل بمعزل عن سلطة تلقيه، التي تعالج عملية التأليف والفهم في أثناء القراءة. وهنا يتحول القارئ من كائن طبيعي إلى كائن ثقافي، يقوم بتفكيك منظومة الموجودات النصية من علاقات وقواعد وأنساق. يقول بول فاليري: «لا يوجد معنى حقيقي للنص؛ لأن المعنى يتهرب باستمرار، ويتعالى على كل نقد سخيف أو غير جدي؛ لأن المحك الأساسي لقيمة النص هو أنه متحرك ليس له معنى مسبق ثابت. فمعنى النص الأدبي يتجدد مع كل قراءة ومع كل قارئ بشكل جديد غير منتظر، إن للنص دلالات بعدد قرائه»[21]. والمخاطب/ القارئ، بوصفه شخصية تتقبل الخطاب، وطرفاً صيغ الخطاب من أجله، لغاية ما، وليس بوصفه شخصية بعينها لها خصائص وسمات؛ لأنه متعدد متغير متجدد متبدل، لا يستقر على هيئة، ولا تقبع فيه صفة، ولا يحكمه زمن، ولا يحده مكان؛ لم يعد «مجرد مستقبل أو متلق، وإنما يتمثل القيمة الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي»[22].

ويحاول القارئ أن يوفق في أثناء القراءة/ التأويل بين ما يموت وما لا يموت، بين الحسي والمعنوي، وبين الواقعي والخيالي، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الماضي ومآثره ومنغصاته، بين الوعي والإرادة والخيال والوهم، بين النهائي واللانهائي. وعليه أن يتبين المعقول واللامعقول، ويميز بين الحقيقة والزيف، ويفرق بين السطح والعمق في (الأسلوب/ النص)، قياسًا على مبدأ الفهم والنقض والتقويض؛ لترويض البنية المعرفية للنص. ويجب عليه أن ينظر إلى الأسلوب، بوصفه بنية كلية متكاملة لا تتجزأ، ولا يجوز له النظر إليه على أنه بنيات متفرقات لا رباط بينها. لأن الجزيئات والأجزاء شبكة معقدة من العلاقات والعلامات والوحدات التي يكمل بعضها بعضها الآخر، ولا يلغيه. وبذلك يضع القارئ (الأسلوب/ النص) في موضع المساءلة والنقد والحوار والشك والاختلاف، حسيًا وعقليًا وماديًا وروحيًا وعاطفيًا وفكريًا في آن معًا.

ويجب أن يمتلك القارئ المعرفة اللغوية ومجموعة من القوانين والأنظمة التي يميز بها الكتابة التي تتجدد، وتتجاوز التقليد والمحاكاة، بذهنية تنطلق فيها الدراسة الأسلوبية من مفهوم المستويات؛ الصوتي والصرفي والدلالي، التي تساعد (القارئ) في التأويل، بأدوات تحليله، تتواجه فيها الذات والمعرفة، لأن «فعل الكتابة لا تكتمل دائرته إلا بفعل التلقي»[23]. إذ تمكن موهبة اللغة القارئ من دراسة عناصر الأسلوب ومنظومته الدلالية وبنيته السردية؛ حتى يجد نفسه قبالة أفق تعبيري يتضمن الفكرة، وينفتح على الماضي التراثي، ويستحضر رؤاه، ويطل على المستقبل، ويتشوف ما سيحدث فيه بالرؤية واللغة. فضلاً عن أن مخيلة القارئ وذاكرته تفككان النص الذي عقد أجزاءه ونظم أنساقه المؤلف. والقارئ وهو يمارس عملية التلقي/ القراءة، بوصفه مستقبلاً، عليه أن يدرك النشاط المعرفي في (النص/ الأسلوب)، وأن يلجأ إلى محاكمات ذهنية تتخلل أطيافه، وعليه رفض مقولات التسليم ببراءة (الأسلوب) ونزاهته وطقوسه، لندرك بهما التماثل في الأشياء أو التخالف.



وحين يحاور القارئ (النص ⇆ الأسلوب)، الذي يقدم رؤية للعالم بالكتابة، وفي الكتابة؛ عليه أن ينظر إليه بوصفه عالمًا قائمًا بذاته، وجزءًا من عالم فكري أوسع منه، وتعبيرًا عن نظام معرفي شامل، يؤلف حقبة ثقافية منتظمة، لها جزيئاتها وعلاقاتها الإيحائية؛ لأن النص في القراءة «يتحرر من صفات تغلقه على ذاته... فيصير منتجًا، تمارس المعرفة نشاطها عليه»[24]؛ ولأن القارئ هو «الكاشف الفعلي عن الأسلوب... وطريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة»[25] وعليه أن يكتشف النظم المعرفية التي أسهمت في بناء الأسلوب وتشكيله، فينفذ إلى أعماقه وأغواره، وذلك بعد أن يأنس في نفسه القدرة التأويلية التي يتناول بها الظاهرة اللغوية، ويعثر على الصيغ التي تجعل المفردات تتباين أسلوبيًا. ويرى فولفغانغ إيزر أن «النص في وسعه أن يمتلك المعنى، فقط، عندما يكون قد

قرئ»[26]. والقراء هم أوضح «مصدر للتنوع التفسيري، مادام كل منهم يأتي إلى المسرودات بمجموعة مختلفة من التجارب والتوقعات والفروق الفردية»[27].

* * * *

## * الأسلوب والنظام المعرفي:

ينتقي الأسلوبي من رصيده اللغوي الألفاظ التي تتفاضل في حقولها الدلالية، وتتلازم عضويًا ومعنويًا بأنظمة نحوية، تتجمع في بنية، يكشف تفاعلها السياقي عن المعاني التي يعبر عنها؛ لأن الوحدات المعجمية والدلالية خارج الصياغة الأسلوبية والتركيب، لا قيمة لها، ولا مفاضلة بينها. إذ يربط المتكلم بين أجزاء الكلام، ويصل بعضه ببعض، ويتخير (الأسلوب) وسيلة تعبيرية – كتابية لتحقيق المعنى وقولبته؛ فيغدو «عملية اختيار وانتقاء لسمات لغوية معينة يقوم بها المنشئ بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ لهذه السمات، وتفضيله لها على سمات أخرى بديلة»[28]. وهذا يعني أن (الأسلوب) نظام تركيبي تفاعلي تفاضلي، ترتبط فيه مكوناته بعضُها ببعضها الآخر، وتتناسق في شبكة من العلاقات المنتظمة؛ لتنتج الدلالة وتولد المعنى. فإذا به «محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل»[29]، وتركيبها بطريقة بنائية، تتيح للقارئ ملاحظة الفروق الصياغية والأسلوبية بين (النصوص ⇆ الأساليب).

وعندما يعمد المبدع إلى تكوين جملة لغوية «يقوم بعمليتين متكاملتين؛ في الأولى يُجري اختيارًا في مفردات مخزونه اللغوي. وفي الثانية يجري عملية تنظيم لما تم اختياره، بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام»[30]. وبذلك يستحضر الأديب أنظمته المعرفية بالذاكرة والوعي، ويبحث عن الجديد المستحدث والفكرة المتطورة المتنامية، بعقله الفاعل الذي يتسم بالقدرة

على البناء؛ بوصفه شكلاً تعبيريًا يحتوي التجربة والفعل والمفهوم والقصدية. يرى د. شكري عياد أن «العمل الأدبي يمر من ذهن الكاتب إلى ذهن القارئ بدورة متصلة، يعيد فيها القارئ بطريقة عكسية أدوار التخلق الكامل للنص الأدبي، من فكرة إلى رمز وأسلوب ولغة، تتجسد في نص لايلبث بدوره أن يتمثل لدى القارئ لغة وأسلوبًا ورموزًا وأفكارًا، يعاد إنتاجها بخطوات عكسية»(31).

وتتدخل الذاكرة في صياغة المادة الأسلوبية وتشكيلها، فيتحرك الوعي، ويفلسف الأشياء والأحداث؛ فَيُرْفَدُ النصُّ بأُطُر وسياقات تؤلف أنشطة لغوية يقظة. إذا تتحرك ذاكرة القارئ من المتن المقروء، أي من الحاضر إلى الماضي في رحلة معكوسة، عبر الزمن والفكر معًا. وهنا تغوص ذاكرة الحاضر ورؤاها في أعماق ذاكرة الماضي؛ فيتوهج الأسلوب بالمعلومات والأحداث والقناعات، بعد أن تسهم فعالية النشاط التذكري في ثراء التجربة اللغوية ويقظة المعرفة. إذ يخضع الأسلوب لإرادة الأديب، ولموقفه الفكري على وفق نظم من المتون المقروءة. وكلما ازداد المنشئ ثقافة متنوعة المرجعيات؛ ازداد أسلوبه ⇆ نصه دلالة على مخزونه الذاتي وثقافته الواسعة. ومن أسلوبه ندرك نشاطه القرائي وفكره وفلسفته التي يعتقد. وهو بذلك يستخدم محصوله المتراكم والمتحرك في صياغة يثبت بها كفاءة في تطويع الثقافة وتطوير المرجعيات، ويستعمل خزينه اللغوي؛ ليصوغ به دوافعه الكامنة في أعماق شخصيته. لأنه لا يرى «مكانه بوضوح إلا إذا أصبحت تجاربه ذات وحدة متكاملة، وكانت لديه قاعدة فلسفية يتقابل بها وجهًا لوجه مع حقائق الوجود الأخرى»(32). ومن هنا يندرج الأسلوب في سياق الحقيقة الموضوعية بمجموعة من العلامات المترابطة أو المتجاورة التي تتشكل بها التراكيب والسياقات وفقًا لأنظمة لغوية تنفتح على المعرفة الإنسانية، ويصنف ضمن الحقيقة الواقعة في سلسلة من التمظهرات والتطورات والأنظمة المتداولة. والتعبير عن الفكرة الناصة، يتم عبر التكامل في المضمون والشكل «فلا يمكن أن يكون للفكر وجود خارجي إذا لم يتم التعبير عنه بالأسلوب»(33) الذي يمتلك مشروعية

الديمومة وأفق البقاء من خلال الأنسام المعرفية، والنتوءات الحضارية التي تلتحم فيها النظم والمواقف والطاقات والعلاقات في صورة مركبة ونامية، فندرك أن الأسلوب له هويته المعرفية التي تتحكم في هيئته وصورته وتشكيلاته، التي تمتح من الفلسفات والنظريات والمناهج الموصولة بتاريخ المعرفة وتطورها.

وينسق الأديب أسلوبه بلغة مكتوبة لها أشكال وصيغ متباينة وجمل منتقاة، ويستخدم مجموعة من الوحدات المختلفة والمتغيرة، يبث فيها رؤاه، وتعكس خبرته. وبعد أن يتلقى المعرفة يقيم بينها علاقات لم تكن قائمة من قبل قد لا تتطابق أو تتماثل؛ بل تتمايز في الصياغة التي تتداخل فيها مفاهيم الحقيقة والمجاز، وأيقونات الواقع والخيال؛ فإذا بالأسلوب خزان ثقافي وأدبي وأخلاقي وسياسي، وينبوع متدفق من الفكر الفلسفي والمعرفة، موجه إلى غايات مضمرة ومعلنة مخطط لها سلفًا، تبعث في المتلقي بواعث التفكير، وتستحثه على تخيل ما هو مقصود؛ فيشارك في عملية إنتاج الدلالة، وطرح أطر متنوعة تستكمل بها السياقات المعنوية، بعد أن يزيح الستار عن المعاني المتخفية خلف الكلمات والتراكيب بمعرفة القرائن والنظم.



ويتجسد تفكير الأديب/ الأسلوبي بالدلالات التي تصور تشابكًا تكمن فيه فاعلية اللغة في أثناء التعبير الذي يوظف فيه رؤاه في صور متآلفة. ويستند (الأسلوب ⇆ النص) إلى شبكة من الوحدات اللغوية، لها شحنة دلالية في تركيب يجمع التنوع والتقابل والتوافق، ويخدم التتابع المنطقي للفكرة، ويوحدها بالواقع الموضوعي، ويحمل فلسفة المعرفة الخصبة والتفكير العقلاني الذي يربط بين المعنى والقاعدة، فتتوسع به خصائص اللغة. يقول (ريفاتير) في هذا السياق: «إن الأسلوب إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجدها دلالات متميزة وخاصة. وعلى هذا فإن البحث الموضوعي يستدعي ألا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما ينطلق من الأحكام التي يبديها القارئ حوله»(34)؛ وإن

كان الأسلوبي/ المبدع هو الذي يمتلك ناصية الثقافة واللغة التي يضع بها نصه في سياق مقروء تجسده الصياغة والمعلومات والمقومات الثقافية والفكرية. ويعتقد فولفغانغ أيزر «أن الكاتب يمارس سيطرة على الطريقة التي بها يفهم القراء النص، وذلك من خلال استخدام تقاليد مفهومة على نحو متبادل»(35).

وتتدرج مستويات الأسلوب بين مجموعة من التأملات المعرفية والأنساق الدلالية، التي تحتوي آراء تجعل الفكرة والمضمون ضرورة تعبيرية. يرى د. نصر أبو زيد في النص المنجز جانبين: «الجانب الموضوعي الذي يختص باللغة، وهو الذي يجعل عملية الفهم أمرًا ممكنًا، والجانب الذاتي الذي يتمثل في فكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة»(36)، إذ تتغير الصياغة الأسلوبية، وتختلف على وفق الموضوع الذي يتناوله الأديب، وهو يتتبع المعاني في مواقعها، ويؤلفها من جمل وعبارات مترابطة ومتواشجة، يوزعها في مقاطع وفواصل، تشكل في جوهرها مجموعة من المكونات أو الأجزاء المتفاعلة. وأي تغيير في الصياغة والتركيب اللغوي ينتج عنه تغيير في المعنى؛ لأن الأديب/ الأسلوبي يتصرف باللغة من مبدأ الانتخاب والانتقاء، وهو يدرك التأثير الذي تحدثه في المتلقي العلامات اللغوية المنتقاة، ويفهم أن يلتفت إلى كفاءة التغيير الأسلوبي، فيغدو (الأسلوب) ممارسة تفاعلية بين الكاتب والقارئ. «وقد يكون خلق المعنى مغامرة تعاونية، يسهم فيها كل من القارئ والكاتب بنصيب»(37) تحتوي كتابًا متماثلين، وقراء متنوعين، وتنفتح على مرجعيات متنوعة، أو مرجعية تسلطية أحادية السياق في بناء مستقل، له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه، المكتفية بذاتها، فضلاً عن أن هذا البناء «هو كلٌّ متكامل ومعطًى لساني بالدرجة الأولى، وجوهري في قيمته الدلالية والفنية والأسلوبية»(38) ويغدو القارئ ضرورة أساسية؛ لأنه «يحسم الفعالية التناصية، ويعطيها تأويلاً محددًا»(38) في سيرورة تاريخ القراءة؛ فيكون (الأسلوب ⇆ النص) كونًا معرفيًا تأويليًا في سياق النقد الأدبي المعاصر وممارسة القراءة، وخطابًا لغوياً ونشاطًا تعبيريًا حيًا، يتسم بالحوارية

والمعرفية والثقافة، في سياق علاقة تخاطبية/ تواصلية، وفي شبكة من الحلقات اللغوية، تتماسك فيها اللواحق بالسوابق تماسكًا يخلق بنية الأسلوب باللغة. وإذا بي أراه سلالة ثقافية لها نسب من آباء وأجداد، وجينات موروثة لها عروق متجذرة في أنساق المعرفة، وأوتاد الفكر والثقافة، تعبر عن تخوم الماضي ونتوءات الحاضر إلى شواطئ المستقبل، وآفاق الولادة الرؤيوية، فأنا أدرك ما قاله السكندرو روشكا: «لا توجد ولادة تلقائية للأفكار»(40).

# الهوامش

1) عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبدالفتاح صالح نافع، ط 1، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1405هـ – 1985م، ص 18.

2) نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، ص 188.

3) الأسلوب: د. أحمد الشايب، ط 6، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1966م، ص 40.

4) علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات): محمد كريم الكواز، منشورات جامعة السابع من أبريل، بنغازي، ط 1، (د.ت)، ص 83.

5) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة المصرية، ط 1، صيدا، بيروت، 1419هـ – 1998م، ص 8.

6) الأسلوبية والأسلوب: د. عبدالسلام المسدي، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م، ص 70.

7) الراوي (الموقع والتشكيل) بحث في السرد الروائي: د. يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، ص 14.

8) اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، القاهرة، مكتبة غريب، ص 71-72.

9) الأسلوبية وعلم التاريخ: سليمان العطار، مجلة فصول، العدد (2) 1980، ص 133.

10) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص 247.

11) الألسنية العربية: ريمون طحان، ط 2، بيروت، 1972م، ص 116-117.

12) شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد): د. صلاح فضل، دار الآداب، ط 2، 1999م، ص 181.

13) ينظر: نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي: شرشار عبدالقادر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 367، تشرين الثاني، 2001م، ص 220.

14) ينظر: عصر البنيوية: أديث كيرزويل، ترجمة: د. جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، 1985م، ص 285.

15) ينظر: من سلطة النص إلى سلطة القراءة: فاضل ثامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 48 و49، لسنة 1988م، ص 95.

16) الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص): عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، العدد 298، نوفمبر 2003م، الكويت، ص 199.

17) الراوي (الموقع والتشكيل): د. يمنى العيد، ص 13.

18) حد اللغة بين المعيار والاستعمال: عبدالسلام المسدي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 5، لسنة 1985، ص 7.

19) موت المؤلف وآفاق التأويل: موسى ربابعة، مجلة علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء 58، لسنة 2006م، ص 44.

20) نظريات قراءة النص: لمياء باعشن، مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 39، لسنة 2003م، ص 20.

21) ينظر: متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، مجلة علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، لسنة 2004، ص 356.

22) البلاغة والأسلوبية، ص 239.

23) شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد): د. صلاح فضل، ص 168.

24) الراوي (الموقع والتشكيل)، ص 16.

25) النقد والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق): عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989م، ص 296-297.

26) فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب): فولفغانغ إيزر، ترجمة وتقديم: د. حميد لحمداني، ود. الجلالي الكدية، منشورات المناهل، فاس (د.ت) ص 11.

27) نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة: حياة محمد جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998م، ص 209.

28) في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية): د. سعد مصلوح، ط 3، عالم الكتب المصرية، 2002م، ص 25.

29) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت، 1985م، ص 102.

30) البلاغة والأسلوبية، ص 304.

31) دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد: د. شكري عياد، القاهرة، ط 1، 1986م، ص 153.

32) فن السيرة: د. إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1956م، ص 103.

33) المدخل في النقد الأدبي: نجيب فايق إندراوس، القاهرة – الأنجلو المصرية، 1974م، ص 50.

34) الأسلوبية والأسلوب، ص 79-80.

35) نظريات السرد الحديثة، ص 214.

36) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص: نصر أبو زيد، مجلة فصول، العدد 3، أبريل، 1981م، ص 144-145.

37) نظريات السرد الحديثة، ص 208.

38) في بناء النص والدلالة (محاور الإحالة الكلامية): مريم نرسيس، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1998م، ص 5.

39) القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي): د/ حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 2003م، ص 29.

40) الإبداع العام والخاص: الكسندرو روشكا، ترجمة غسان عبدالحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (144)، الكويت، 1989م، ص 14.

# المصادر والمراجع


1) الإبداع العام والخاص: الكسندرو روشكا، ترجمة: د. غسان عبدالحي أبو فخر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (144)، الكويت، 1989م.

2) أسرار البلاغة: عبدالقاهر الجرجاني (ت 471هـ)، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط 1، صيدا، بيروت، 1419هـ – 1998م.

3) الأسلوب: د. أحمد الشايب، ط 6، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1966م.

4) الأسلوبية والأسلوب: د. عبدالسلام المسدي، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982م.

5) الأسلوبية وعلم التاريخ: سليمان العطار، مجلة فصول، العدد (2) 1980م.

6) الألسنية العربية، ريمون طحان، ط 2، بيروت، 1972م.

7) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبدالمطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.

8) حد اللغة بين المعيار والاستعمال: د. عبدالسلام المسدي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 5، لسنة 1985م.

9) الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص): عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، العدد 298، نوفمبر 2003م، الكويت.

10) دائرة الإبداع، (مقدمة في أصول النقد): د. شكري عياد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1، 1986م.

11) الراوي (الموقع والتشكيل) (بحث في السرد الروائي): د. يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1986م.

12) شفرات النص (دراسة في شعرية القص والقصيد): د. صلاح فضل، دار الآداب، ط 2، 1999م.

13) عصر البنيوية: أديث كيرزويل، ترجمة: د. جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد، 1985م.

14) عضوية الموسيقى في النص الشعري: د. عبدالفتاح صالح نافع، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط 1، 1405هـ – 1985م.

15) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): د. صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، ط 1، بيروت، 1985م.

16) علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات): محمد كريم الكواز، منشورات جامعة السابع من أبريل، بنغازي، ط 1، (د.ت).

17) فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب): فولفغانغ إيزر، ترجمة وتقديم: د. حميد لحمداني، ود. الجلالي الكدية، منشورات المناهل، فاس (د.ت).

18) في بناء النص والدلالة (محاور الإحالة الكلامية): مريم نرسيس، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1998م.

19) في النص الأدبي (دراسة أسلوبية إحصائية): د. سعد مصلوح، ط 3، عالم الكتب المصرية، 2002م.

20) فن السيرة: د، إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1956م.

21) القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي): د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 2003م.

22) اللغة الشاعرة: عباس محمود العقاد، القاهرة، مكتبة غريب، (د.ت).

23) متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، مجلة علامات في النقد، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، لسنة 2004م.

24) المدخل في النقد الأدبي: نجيب فايق إندراوس، القاهرة – الأنجلو المصرية، 1974م.

25) من سلطة النص إلى سلطة القراءة: فاضل ثامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان 48، 49، لسنة 1988م.

26) موت المؤلف وآفاق التأويل: موسى ربابعة، مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 39، لسنة 2003م.

27) نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998م.

28) نظريات قراءة النص: لمياء باعشن، مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر، الجزء 39، لسنة 2003.

29) نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرابيشي، 1392هـ – 1972م.

30) نظرية القراءة وتلقي النص الأدبي: شرشار عبدالقادر، مجلة الموقف الأدبي، العدد 367، تشرين الثاني، 2001م.

31) النقد والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق): عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989م.

32) الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص: نصر أبو زيد، مجلة فصول، العدد 3، أبريل، 1981م.

* * *

# نقد النقد:
# في المفهوم والمقاربة المنهجية

محمد مريني



سئل أبو حيان التوحيدي قديمًا عن بعض القضايا المتصلة بمراتب النثر والشعر، ومواطن الاختلاف والائتلاف بينهما، ووظيفة كل منهما فرد على ذلك بقوله: إن الكلام على الكلام صعب. وحين سئل: لم؟ قال: «لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها، التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض، ولهذا شق النحو وأشبه النحو من المنطق»(1).

كان أبو حيان التوحيدي من خلال القولة السالفة يشعر بصعوبة «الكلام على الكلام»، وأن هذا النوع من الكلام الأخير له ميزة خاصة، تختلف عن الكلام في مستواه الأول، وذلك بالنظر إلى طبيعة موضوعه وأدواته النظرية والمنهجية والمصطلحية.

تكرر هذا الإحساس لدى نقاد عرب وغربيين، في العصر الحديث، حينما أرادوا الحديث عن منهج نقد النقد. هذا ما يمكن استنتاجه من حديث «رينيه

ويليك» و«أوستين وارين» عن «الأدب والدراسات الأدبية»[2]. وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين العرب حديثًا، وهو يبحث في «النقد البنيوي والنص الروائي»، فقد تحدث عن بعض الصعوبات التي اعترضت بحثه فأشار إلى صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة: «فما هو المنهج الذي يمكن أن يساعد على مواجهة هذا المتن النقدي المختلف البنيات؟، كيف يجب اقتحامه والدخول في حوار نقدي معه؟، كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار؟، كيف يجمع بين المنهج البنيوي والحوار النقدي»[3].

إنها صعوبات يمكن أن تعترض أي باحث في مجال نقد النقد، وتطرح أكثر من سؤال حول منهجية التعامل مع الأعمال النقدية، موضوع البحث. وقبل عرض المقاربات المنهجية التي اعتمدها الباحثون في الموضوع، أرى من المناسب - في البداية - الوقوف عند الدلالات والأبعاد الاصطلاحية والتداولية لهذا الزوج المفهومي، «نقد النقد»، فقد «صار مقبولاً، منذ مدة، عند الباحثين الإبيستمولوجيين والمهتمين بمناهج العلوم، القول إن «طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج». وإذًا فالخطوة الأولى في كل بحث علمي، هي تحديد الموضوع، والتعرف على طبيعته»[4].



## المصطلح

يمكن اعتبار هذا المصطلح حديث الميلاد نسبيًا. صحيح، قد نجد من استعمله في الغرب منذ العقد السادس من القرن العشرين، لكنه كان استعمالاً يطغى عليه الطابع العفوي، في غياب أي تأطير نظري.

فقد أشار «سيرج دوبروفسكي Serge Dobrovsky» - في سياق السجال الذي كان قد اثارته كتابات «بارت R.Barthes» حول النقد الجديد (1965م) - إلى أن ما نحتاج إليه هو «نقد النقد»[5]، الذي يعنى «بتقويم المناهج المختلفة التي

تحكم النقد المعاصر، مع النظر في فلسفة تلك المناهج وتطبيقاتها»[6]. سيظهر هذا المفهوم باصطلاح آخر، هو «نقد الأفكار الأدبية»، في كتاب لـ «مارينو أدريان Marino Adrian»[7] سنة (1977م)، وهو كتاب يعتبره «إعادة بناء للمراحل الأخيرة للتفكير النقدي»، وذلك من خلال «نقد الوعي النقدي للأدب»[8]. وستظهر – بعد ذلك – في العقد الثامن من القرن العشرين العديد من الكتب التي تشتغل على النصوص النقدية، مثل كتاب «جون إيف تاديي Jean Yves Tadié» «النقد الأدبي في القرن العشرين»[9] و«نقد النقد» لـ «تزفتان تودوروف Tzfetan Todorov»[10]... لكن الملاحظ أن هذه الكتابات لم تتعرض لمفهوم «نقد النقد» على نحو تنظيري مستقل. ويبقى أهم كتاب تناول هذا الجانب هو كتاب «السكندرسكو S. Alescanderscu»[11].



وقبل تفصيل الحديث في الأبعاد الدلالية لمصطلح «نقد النقد» ومفهومه وأشكال توظيفه عند الباحثين الغربيين، الذين تمت الإشارة إليهم سابقا، نقف عند أشكال حضوره ومستويات تداوله في النقد العربي الحديث. نميز في هذا الإطار بين مرحلتين:

أ. مرحلة الاستعمال العفوي لهذا الزوج الاصطلاحي «نقد النقد»، في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، وهو استعمال ينطلق من المعنى اللغوي للمصطلح، دون استيعاب لأسسه النقدية والفلسفية:

- فقد تحدث العقاد – في مقدمة ديوانه بعد الأعاصير – عن العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر، وهو يرى أنه لا محيص من «نقد النقد»، لتقرير قيمة الأدب والفن[12].

- كما كتب الأستاذ أمين الخولي مقالات على صفحات جريدة «الأهرام» كان موضوعها «نقد النقد»، ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل[13].

- كما أشار محمد غنيمي هلال إلى ضرورة الاستفادة من نظريات النقد في العصور المختلفة، والمفاضلة بينها لاستخلاص الحقائق الموضوعية، التي تكون دعامة لذوق سليم... هذا العمل يسميه غنيمي هلال «نقد النقد»[14].

- وقد كتب عبد العزيز قليقلة كتابًا نص في عنوانه على المصطلح المذكور: «نقد النقد في التراث العربي»[15].. وهو يفهم «نقد النقد» فهمًا خاصًا؛ إذ يقصد به - كما عبر عن ذلك في مقدمة الكتاب - «تلك الكتب النقدية التي ألفها أصحابها مفندين بها كتبا أخرى» [!][16].

ب. ستظهر - بعد ذلك- في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين دراسات نقدية تستعمل مصطلح «نقد النقد»، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار طبيعة هذا المبحث النقدي المتميز. وهي دراسات تجمع - في الغالب - بين التأطير النظري للمصطلح، وبين الممارسة التحليلية، التي تشتغل على نصوص نقدية معينة، وهي أعمال سنعود للحديث عنها في موضع لاحق من هذا البحث، ولا شك في أن هذه الأبحاث قد حاولت تشييد ملامح خطاب نقد النقد في الأدب العربي الحديث، وذلك بهدف إكسابه وضعيته الاعتبارية الخاصة ضمن مكونات الحقل الأدبي.

## المفهوم

ما هي دلالات هذا الزوج الاصطلاحي «نقد النقد»؟، هي علاقته بموضوعه (الذي هو النقد الأدبي)؟، وما هي علاقته بالأدب؟

«نقد النقد» خطاب واصف للنقد، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله، وهذا ما يتضح مما ذكره «السكندرسكو S. Alescandrescu» في تحديده لنقد النقد، باعتباره «خطابًا ماورائيًا يرتهن وجوده بوجود خطاب

آخر»[17]. وفي كون وظيفته تتجسد في «شرح الخطاب الموضوع وتفسيره»[18]. ويبقى مبرر وجود «نقد النقد» هو وجود «النقد ذاته» وفي حالة غياب النقد «تنتفي ضرورة خطاب ما ورائي حوله»[19].

يثير هذا التحديد بعض القضايا المتصلة بالعلاقة بين «نقد النقد» و«النقد». وهي علاقة تطرح بعض الالتباس من أن يصبح العلم مطابقًا لموضوعه. نقول – في هذا الإطار – إن هذين المجالين لا يمكن لهما أن يتماهيا تماهيًا مطلقًا لا في الموضوع، ولا في الأسس المعرفية الفلسفية، ولا في الأدوات المنهجية والإجرائية. لكن، في الوقت نفسه، لا يمكن تصور فصل مطلق بين «نقد النقد» و«النقد»، وإنما يمكن أن نتصور العلاقة بينهما في حدود التشبيه الذي أعطاه «نورث روب فراي» لتوضيح العلاقة بين علم الفيزياء وموضوعه، الذي هو الطبيعة: فالفيزياء كيان منظم من المعرفة عن الطبيعة وليس الطبيعة[20].



## ما هو النقد؟

يقول رولان بارت: «يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر، سواء كانت خيالية أو حقيقية [...] إن العالم موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جدًا، فهو لا يتعامل مع العالم، بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، إنه خطاب على خطاب La critique est discours sur un discours إنه لغة ثانية، أو لغة ما ورائية كما يقول علماء المنطلق»[21].

وإذا كان «النقد» لغة ثانية تشتغل على لغة أولى، هي «الإبداع الأدبي»، فإن «نقد النقد» لغة ثالثة تشتغل على «نقد الإبداع». لكن، على الرغم من اختلافهما في الموضوع، فهما يتفقان من حيث طبيعة الخطاب القائم على أسس نظرية وأدوات إجرائية تؤطر الممارسة التحليلية. لذلك فإن «النقد» و«نقد النقد» يتوسلان بنفس آليات الحجاج، والتدليل التي تحقق مقصدية الإقناع، ولتأكيد

ذلك نشير هنا إلى أن رولان بارت قد تحدث في بعض كتاباته عن العلاقة القائمة بين النقد وعلم المنطق[22].

وبقدر ما يكون التساؤل عن مفهوم النقد مشروعًا لفهم «نقد النقد»، فإن التساؤل عن الأدب ضروري لفهم النقد، ومن ثم نقد النقد:

يرى رولان بارث أن النقد والأدب «يلتقيان داخل الشروط الصعبة نفسها في مواجهة الموضوع نفسه، وهو اللغة»[23]. غير أن هناك اختلافا بين الأديب والناقد على مستوى طريقة تعاملهما مع هذه اللغة. فالخطاب الإبداعي الأدبي تطغى عليه «الوظيفة الشعرية Fonction Poétique»، بتعبير «جاكبسون Jakobson»، ومن ثم يكون هناك اهتمام بتحقيق أدبية النص، في حين يفترض في الخطاب النقدي التركيز على الوظيفة المرجعية Fonction référentielle[24]. اللغة هنا ذات طبيعة إخبارية واصفة[25].



لكن، مع ذلك يبقى الحديث عن الأدب، تعريفًا وتنظيرًا وممارسة – هو في النهاية – شأن من شؤون النقد. بل تبدو المسألة أعمق من ذلك في نظر تودوروف، حين يربط بين النظرة للأدب والنقد، فيقول: «إن تغيير صورتنا النقدية ليس ممكنا إلا إذا جرى تحويل في الوقت نفسه للفكرة المكونة عن الأدب»[26].

إن الحديث عن مفهوم نقد النقد يستلزم إثارة بعض الجوانب المتعلقة بالتصورات المنهجية، وذلك على اعتبار أن هذه الممارسة التحليلية تستلزم – على حد تعبير أدريان مارينو– «وجود تصور مساعد [...] يتم الاشتغال عليه كبرنامج وكمنهجية علمية خاصة»[27].

## المقاربـــة المنهجيـــة:

يمكن القول عن المنطلقات المنهجية المعتمدة في نقد النقد أنها لا تخرج عن واحدة من الخيارات المنهجية التالية:

- المقاربة الوصفية.

- المقاربة الإيديولوجية.

- المقاربة الإبيستيمولوجية.

وفيما يلي تفصيل الحديث عن هذه المقاربات الثلاث، مع تقديم أمثلة من النقدين العربي والغربي، وتحليل نموذج يمكن أن يكتسي طابعًا تمثيليًا لكل مقاربة من المقاربات المذكورة:

## 1. المقاربة الوصفية:

نسميها كذلك، لأن هذه القراءة هي أقرب إلى «الوصف» و«الاستنساخ»، منه إلى القراءة التحليلية، القائمة على التحليل والتعليل والتأويل؛ إذ يكون هدف ناقد النقد هنا هو الحرص على إعادة إنتاج النصوص النقدية بـ «أمانة» وبـ«أقل تدخل ممكن»، دون أن يتقيد بأي نظام منهجي معين. وتصبح الممارسة النقدية هنا أقرب إلى التأملية والانطباعية، في غياب تام للضوابط المنهجية التي تضبط عملية نقد النقد. ولعل هؤلاء ينطلقون من فهم (أو وهم) مفاده أن التقيد بالمنهج هو من اختصاص «ناقد الإبداع»، وليس «ناقد النقد»، ذلك أن المادة التي يشتغلون عليها هي النصوص النقدية التطبيقية، لا النصوص الإبداعية التي تستلزم منهجًا معينًا في قراءتها وتحليلها.

نصادف هذا النوع من النقد في بعض الكتب النقدية العربية، التي نحت منحى التعريف بالمذاهب والاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة، من خلال رصد مختلف الممارسات النقدية وتصنيفها، بحسب مرجعياتها التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو اللغوية.... إلخ[28].

كما نصادف هذا النوع من الدراسات في الكتب التي اهتمت بإعادة قراءة النقد العربي القديم، وهي دراسات ظهرت منذ أوائل القرن العشرين، لكنها

تصدر عن نفس الأطر المعرفية والمنهجية القديمة، ولا تستثمر المكتسبات المنهجية والتحليلية التي أخصبتها المعرفة النقدية الحديثة[29]. كما ظهرت بعض الدراسات التي تهتم بدراسة النصوص النقدية العربية الحديثة، من خلال العمل على تأطير هذه النصوص، ضمن اتجاهات نقدية مختلفة، مطابقة للتصنيفات المتداولة في النقد الغربي الحديث[30].

لتسليط الضوء أكثر على هذه الجوانب، سننطلق من مثال نحدد من خلاله العناصر المنهجية لهذه المقاربة في نقد النقد؛ وقد وقع اختيارنا هنا على كتاب «النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته» للدكتور أحمد كمال زكي، وذلك بالنظر إلى مواصفاته التمثيلية.

ويهمنا، على الخصوص، القسم الثاني من الكتاب، وفيه يتحدث عن اتجاهات ومناهج النقد العربي الحديث، وهي: (المنهج التكاملي - المنهج الاجتماعي - المنهج النفسي - المنهج الانطباعي).



لقد اعتمد الناقد في تحليله على نماذج وأمثلة، لكل منهج من المناهج السالفة الذكر، لكن المؤلف يقف حائرًا وهو يبحث عن الطريقة - أو الأسلوب على حد تعبيره - الذي يمكن أن يدرس من خلاله تلك النماذج. لنتأمل ما ذكره في مقدمة الكتاب:

«ومن ثم يكون أمامنا أن نتعرف بادئ ذي بدء على بعض الخطوط العريضة التي تساعد على فهم «الأسلوب»، الذي أخرج به الكتاب، ولنسمه فكرا نقديًا، أو منهجًا خاصًا في النقد، أو نزعة نقدية. فالتسميات لا تهم، أو لعلها توحي بشيء، ربما لا يكون مقصودا لذاته، وتظل القضية مطروحة أو قائمة، ويظل الحل بعيدا غير محتمل . وفي كل الحالات أو أيها - إن شئنا - يؤاخذ الكتاب، لأنه لم يبين الغاية، ولم يحدد الهدف. وأحسب أنه قد آن الأوان لنزعم أن النقد عندنا نقدان والنقاد نوعان - والحصر هنا مقبول فيما أظن- نقد تطبيقي

يقوم على رصد الأعمال الأدبية، مناقشتها والحكم عليها، ونقد تأصيلي أو تشريعي، يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف. وأما النوع الأول من النقاد فهم الذين يتلقفون النتاج الأدبي ويفسرونه أو يحللونه، والنوع الثاني منهم يختار من الآثار الأدبية ما يمكن أن يرسم منهجا أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتفع به الأدباء والمتأدبون»(31).

هذه الفقرة الطويلة المقتطفة من الكتاب تسمح بإبداء جملة من الملاحظات:

- على مستوى المصطلح، يبدو الناقد حائرا في اختيار المصطلح المناسب للعمل الذي يقوم به، هل يسميه، «فكرًا نقديًا» أو «منهجًا خاصًا في النقد» أو «نزعة نقدية»؟!، كأنه مازال لم يهتد بعد إلى الميدان الذي يشتغل فيه.

- لكن على مستوى المفهوم، نلاحظ أن الكاتب يثير قضايا، هي من صميم المواضيع التي يشتغل عليها ناقد النقد، مثل إشارته إلى وجود نوعين من النقد: «نقد تطبيقي» «يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليه». و«نقد تأصيلي» «يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف». إذًا، على مستوى التصور يلاحظ أن الناقد يدرك الفرق الموجود بين «نقد الإبداع» و«نقد النقد»، وأن هذا النوع الأخير في مستوى ثان من الممارسة النقدية، مما يطرح جملة من المشاكل والصعوبات لا تعترض الناقد في المستوى الأول. لهذا يستعمل مصطلحات دالة على التقدير الكبير للدور الذي يقوم به ناقد من هذا النوع؛ من هذه المصطلحات «فيلسوف»، «مشرع»، «تأصيل»... ثم إن من مهام ناقد النقد التنظير للأدب وتوجيه النقاد؛ إذ يمكن له – حسب تعبير الدكتور – أن «يرسم منهجًا أو يثير قضية، أو يكشف عن فكر نقدي متكامل، ينتفع به الأدباء والمتأدبون».

إن كتاب الدكتور أحمد كمال زكي مثال للدراسات النقدية التي يكتفي فيها الناقد بممارسة عملية نقد النقد، في غياب تصور منهجي يمكن من ضبط

عملية التحليل. فالناقد يكتفي باستعراض ووصف الأعمال النقدية انطلاقًا من الاتجاهات التي يكتب من خلالها النقاد، لكن عملية الوصف هنا تبقى في حدودها البسيطة، في غياب الأبعاد التحليلية الإبستمولوجية. ولا شك في أن اعتماد هذه الطريقة في نقد النقد لن تقدم خدمة كبيرة للمعرفة النقدية. فهي تكتفي بإعادة عرض ما قدمه الناقد بصورة تكون في الغالب مخلة ودون المستوى الذي كانت عليه المادة النقدية في صورتها الأصلية. وهي بسبب ذلك غير قادرة على تأسيس واكتشاف معرفة جديدة بالمادة النقدية.

## 2. المقاربة الإيديولوجية:

تستند الدراسات التي كتبت ضمن هذا المنظور - بشكل أو بآخر - إلى المرجعية الماركسية، سواء في صيغتها الإيديولوجية التقليدية، أو في نسختها المنقحة، ضمن البنيوية التكوينية. ولا شك في أن الأمثلة لهذا النوع كثيرة، سواء في النقد الغربي أم العربي:



فعلى مستوى النقد الغربي، يمكن الإشارة إلى كتاب «أفنرزيس Avner Ziss»[32]، إذ يقدم فيه قراءة تحليلية لنصوص نقدية، من منظور إيديولوجي ماركسي. كما يمكن الإشارة هنا إلى «لوسيان غولدمان Lucien Goldman»، الذي أعاد قراءة النصوص النقدية لـ «جورج لوكاتش G. Lukacs» ضمن المقاربة البنيوية التكوينية[33]. نشير أيضًا إلى «بيير زيما Pièrre Zima» وكتابه «الوجيز في علم اجتماع النص»، وقد حاول من خلاله تقديم قراءة لإسهامات عدد من النقاد الاجتماعيين، ثم إعادة تركيب وصياغة هذه النصوص، في إطار ما يسميه «سوسيولوجية النص»[34]. كما أن بيير ماشيري «P. Macherey»، يعيد قراءة مفهوم «المرآة» عند لينين، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار معطيات الدرس اللغوي الحديث[35].

أما على مستوى النقد العربي، فهناك نقاد مارسوا «نقد النقد» انطلاقًا من المنظور الماركسي التقليدي، منهم - على الخصوص - نبيل سليمان، في كتابه «مساهمة في نقد النقد الأدبي»[36] و«غالي شكري»، في كتابه «سوسيولوجيا النقد العربي الحديث»[37]. ومع انحسار المنظور الماركسي الدوغمائي، وظهور مقاربات نقدية تخفف من غلواء المطابقة الآلية بين الفكر والواقع المادي، ظهرت في العالم العربي دراسات في نقد النقد تتبنى البنيوية التكوينية كأداة للتحليل. نشير هنا - على سبيل المثال لا الحصر - إلى ما قام به محمد برادة في دراسته عن «محمد مندور وتنظير النقد العربي»[38].

يمكن القول: إن هذا الاختيار غير سليم من الناحية المنهجية؛ لأن ناقد النقد يعتمد هنا منهجا من مناهج نقد الإبداع الأدبي.



إنه من غير العلمي أن يحاكم النقد الأدبي بمنهج من المناهج الخاصة بالإبداع الأدبي. إن ناقد النقد من هذا النوع يفتقد الموضوعية العلمية، لأن موقفه يكون محددًا سلفًا، وبالتالي فإنه سيقوم نقاد الإبداع، حسب قربهم أو بعدهم عن الموقف المنهجي الذي يتبناه، وتصبح الممارسة النقدية من هذا النوع ذات طبيعة نفعية براغماتية. إن مثل هذا الموقف يوقع أصحابه - عن قصد أو غير قصد - في خلط منهجي بين مستوى «نقد الإبداع» ومستوى «نقد النقد».

في المستوى الأول، نجد الناقد - في الغالب - ينطلق من إيديولوجية معينة، لذلك نقول مع جورج طرابيشي: «لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله إيديولوجية ما. لكن ما لا يجب أن يغيب عن البال أن الأثر الأدبي حامل هو أيضًا للإيديولوجية، فلا وجود لعمل أدبي بريء. ومهمة الناقد، أو إحدى مهامه، أن يميط اللثام عن الإيديولوجية السافرة أو الباطنة، التي يحملها كل عمل أدبي بين طياته. لكن هذا الكشف يجب أن يأتي من داخل العمل الأدبي، وليس عن طريق منهج خارجي جاهز ومسبق»[39].

لكن في المستوى الثاني، فإن الموقع الطبيعي لناقد النقد كما عبر عن ذلك أحد الباحثين، هو «أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لناقد الإبداع؛ لأن المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة، بل معرفة المعرفة، هو إذن مجبر، إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبستمولوجي»(40).

يمكن – في هذا الإطار – أن نسوق مثالاً، نرى من خلاله بوضوح إلى أي حد يمكن للباحث في مجال نقد النقد أن يجني على النقد وعلى الأدب عمومًا، حين يعتمد منهجًا من المناهج الخاصة بالإبداع. يتمثل هذا المثال في كتاب «نبيل سليمان» «مساهمة في نقد النقد الأدبي».

هذا، ونشير – في البداية – إلى أن الكاتب لم يتعرض لمنهجية نقد النقد على نحو تنظيري مستقل، ولكن طبيعة الممارسة النقدية وأحكام القيمة التي يصدرها تفصح بطريقة غير مباشرة عن الرؤية المنهجية التي اعتمدها في التحليل: يبدو كأن النقاد موزعون في الكتاب في خانتين: تضم أولاهما جميع النقاد الذين يشاركون الناقد مذهبه واتجاهه الإيديولوجي، من ذوي الميول اليسارية والماركسية. أما الخانة الثانية فيدرج فيها باقي النقاد الذين لا يشاطرونه تصوراته الفكرية والإيديولوجية. لذلك فإن قيمة الناقد لا تتحدد حسب قدراته النقدية والتحليلية، وإنما حسب انتمائه الإيديولوجي والسياسي.

لذلك فهو ينظر باستخفاف إلى أعمال نقاد لهم مكانتهم وموقعهم في النقد العربي الحديث، وظلت «الرجعية» و«اللاعلمية» تلاحقهم منذ الصفحات الأولى من الكتاب!

وفيما يلي نماذج من أحكامه وانتقاداته المتعسفة لطائفة النقاد:

فهو يرى مثلاً أن أدونيس «يتأرجح بين الموقف الشكلاني البورجوازي البحت والموقف التاريخي الاجتماعي»(41)، وأن خالدة سعيد «تدلي بدلوها في

التشكيك بالواقعية الاشتراكية»[42]، ويرى أن «أهمية بسام ساعي تكمن في ذلك الالتفات الرجعي الذكي، الذي يتمثل بدعوته للمصالحة والمساواة بين اليمين الإسلامي واليسار الاشتراكي في الشعر السوري»[43]، ويصف الدكتور محي الدين صبحي «بالسلفية والقوموية»[44]، وعمر دقاق «بالنظرة السكونية للتاريخ»[45] إلخ.

وفي المقابل ينظر الناقد بكثير من التقدير والتمجيد إلى أعمال نقاد يشاركونه مواقفه الإيديولوجية أمثال محمد كمال الخطيب[46]، وإحسان سركيس[47].

إن اعتماد مناهج الإبداع في نقد النقد يؤدي إلى الإسقاط المنهجي[48]، ويمكن اعتبار التحليل الممارس في هذا الإطار من قبيل «تحصيل حاصل»، لأنه يقرر أفكارًا ومواقف محددة سلفا، لذلك فهو لا يقدم خدمة كبيرة للنقد والأدب.



## 3. المقاربة الإبستيمولوجيـة:

يستند هذا النوع من القراءة إلى الإبستمولوجيا باعتبارها مجالاً لتحليل المعرفة الإنسانية، لذلك فإن هذه القراءة لا تبقى في حدود إعادة إنتاج النص النقدي نفسه - كما رأينا ذلك في القراءة الوصفية - وإنما تتجاوز ذلك إلى التحليل، كما أنها تسعى إلى الرقي بهذا التحليل إلى مستوى التأمل الإبستيمولوجي، الذي يحلق بين مختلف الإيديولوجيات، عكس ما رأيناه في «القراءة الإيديولوجية» المستوعبة ضمن مذهب أو اتجاه معين.

يمكن البحث عن أصول لهذا النوع من التحليل خارج النقد الأدبي، في مختلف الاتجاهات التي اهتمت بوضع قواعد لتحليل الخطاب، والبحث عن شروط لمعرفة المعرفة.

نشير - في البداية - إلى بعض الاتجاهات التحليلية التي ظهرت في مجال العلوم الإنسانية عمومًا، وهي اتجاهات تقدم مجموعة من المبادئ والنظريات التي يمكن اعتمادها في ممارسة عملية نقد النقد:

أ. الهرمنيوطيقا Herméneutique: اتجاه يهتم أساسًا بقواعد تفسير النصوص في مختلف الحقول (التاريخية - الدينية - الأدبية). يمكن الاستفادة -على الخصوص - من الاتجاه الذي يهتم بقواعد تفسير النقد والأدب. وهو ما يطلق عليه «الهرمنيوطيقا الأدبية Herméneutique Littéraire». يمكن الإشارة في هذا الإطار إلى دراسة لأحد الهرمنيوطيقيين المعاصرين، وهو «بول ريكور Paul Ricoeur»، الذي حاول تأسيس هرمنيوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة. وذلك في كتابه «صراع التأويلات Le conflit des interprétations»[49].

ب. الإبستمولوجيا التحليلية L'épistémologie Analytique: اتجاه يحاول تحديد قواعد الخطاب في مجال العلوم الإنسانية. هناك أبحاث في المجال الأدبي وضعها على الخصوص «هايد كوثنر»، وطورها فيما بعد «سنيد». وقد حدد الباحث الأول ثلاثة مقاييس لتحديد الطابع العلمي للنظرية الأدبية، وهي:

1. الوضوح النظري.
2. دقة اللغة الواصفة.
3. إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية[50].

ج. السيميولوجيا Sémiologie: بوصفها علمًا لحياة الدلائل داخل الهيئة الاجتماعية. من هذا المنظور يمكن لناقد النقد أن يستفيد من السيميولوجيا باعتبارها تتيح إمكانية الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص المدروسة. ارتباط السيميولوجيا بمختلف العلوم الاجتماعية يجعلها قابلة لاختراق مختلف العلوم ومساءلتها وإعادة بنائها. فهي على حد تعبير جوليا كريستيفا «J. Kristéva» «تنقلب بلا انقطاع على أسسها الخاصة تفكر فيها وتحولها»[51].

وهي بهذا المعنى قريبة من التحليل الإبستمولوجي الذي أشرت إليه سابقًا.

ونشير هنا إلى أن العديد من الدراسات العربية التي أنجزت مؤخرًا في مجال نقد النقد قد بدأت تتخلص من أسر المقاربات الوصفية والإيديولوجية التي سادت في مراحل سابقة من تاريخ النقد العربي. وبدأت تجعل من حقل النقد الأدبي مجالا للتأمل الإبستمولوجي. يمكن الإشارة هنا على الخصوص إلى الدراسات التي كتبها جابر عصفور في مجال نقد النقد، سواء منها الدراسات التي اشتغل فيها على النقد العربي القديم[52]، أم الدراسات التي اشتغل فيها على النقد الحديث[53].

ولعل المبحث الذي قدمه تحت عنوان «مقدمات منهجية»[54]، من شأنه أن يسلط الضوء على طبيعة القراءة المنهجية التي ينطلق منها في ممارسته لنقد النقد. يؤكد الناقد الطابع الإبستمولوجي لهذه الممارسة باعتبارها نشاطًا معرفيًا ينصب على مراجعة الأحوال النقدية، بهدف الكشف عن «مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية»[55]، كما يؤكد جابر عصفور على صلة هذه الممارسة التحليلية بـ «الهرمنيوطيقا الأدبية Herméneutique Littéraire»، من خلال التركيز على أفعال التفسير والتأويل، مع الحرص على تأطير النصوص النقدية المختلفة لناقد ما، أو لمرحلة نقدية معينة، ضمن «رؤية للعالم تفسر الاختلاف والتعدد»[56].

كما نشير – في هذا الإطار أيضًا – إلى الدراسات التي كتبها حميد لحمداني حول نقد «النقد الروائي»؛ فقد قدم لحمداني نموذجًا تحليليًا لدراسة النصوص النقدية في كتابه «سحر الموضوع»[57]، واعتمد على هذا النموذج التحليلي في كتبه الأخرى ذات الصلة بالنقد الروائي[58]. اقتبس هذا النموذج التحليلي عن الناقدة الفرنسية «جوهانا ناتالي Johana Nathali» في تحليلها للنصوص النقدية التي كتبت حول «قطط بودلير»[59].

يقوم هذا المنهج على مجموعة من الخطوات تتعلق بضبط الأهداف، وتحديد المتن، وتتبع الممارسة النقدية من خلال مجموعة من المستويات: الوصف - التنظيم - التأويل - اختبار الصحة. (وأضاف الدكتور حميد لحمداني مستوى آخر يتعلق بالتقويم الجمالي).

كما يكشف لحمداني عن تصوره لنقد النقد في مقال له تحت عنوان «اختلاف التأويلات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجًا»[60]. يتناول فيه بالدراسة والتحليل نصوصًا نقدية تشتغل على ثلاثية نجيب محفوظ. يدعو - لحمداني - في هذا الإطار - إلى «القراءة الإبستمولوجية»، حسب تصور «كارل مانهايم»، ما يميز هذه القراءة هو الحياد والتجرد، والقدرة على فهم الأنماط المتباينة للنصوص، ضمن سياقاتها المختلفة[61].

يمكن الإشارة - في هذا الإطار أيضًا - إلى الدكتور محمد الدغمومي الذي يعد من المشتغلين بنقد النقد. وإذا كان في رسالته الجامعية - حول النقد القصصي والروائي بالمغرب - قد تحدث عن صعوبة الحديث «عن نظرية أو منهج في مجال نقد النقد»[62]، فإنه سيعمد في دراساته اللاحقة إلى اعتماد الإبستمولوجيا كمدخل لممارسة نقد النقد[63].

نخلص إلى القول: إن نقد النقد من شأنه أن يفتح آفاقا واسعة أمام الدراسات النقدية، والأدبية على السواء؛ وذلك حين يجعل من المعرفة الأدبية والنقدية مجالاً للتأمل والبحث؛ وهذا من شأنه أن يرسخ القيم الأساسية لهذه المعرفة القائمة حاليًا على التعددية بدل الإطلاق، والتغير بدل الجمود، والوصفية بدل المعيارية، والاختبارية بدل الإسقاط. وإذا كنت قد بدأت هذه المقالة بعبارات لأبي حيان التوحيدي، فإني لا أجد - في النهاية - كلمات أبلغ مما قاله أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء: «الكثرة فاتحة الاختلاف، والاختلاف جالب للحيرة، والحيرة خانقة للإنسان، والإنسان ضعيف الأسر [...] وفائته أكثر من مدركه، ودعواه أحضر من برهانه، وخطؤه أكثر من صوابه وسائله أظهر من جوابه»[64].

# المراجع

1) أبو حيان التوحيدي، الإمتـاع والمؤانسة، المكتبة المصرية - بيروت - صيدا، 1953م، ص 130-131.

2) رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب. ترجمة الدكتور محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1987م، ص: 13.

3) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، 1991م، ص: 16.

4) محمد عابد الجابري، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر ، ط 1: 1986م.

5) Serge Dobrouvsky, Pourquoi la nouvelle critique, Mercure de France 1966, p: 135.

6) Ibid.

7) MARINO Adrian, La critique des idées littéraires, Presse Universitaire de France, Bruxelle, 1977.

8) Ibid, P : 21.

9) Jean Yves Tadié, La critique littéraire au xxème siècle, Belfon, 1986.

10) T. Todorov, La critique de la critique, un Roman d'apprentissage, Paris 1984.

11) S. A.lescandrescu, Discours d'interprétation : la critique littéraire, Métadiscours et théorie de l'explication, Hachette université, 1972, Paris.

12) نقلاً عن بدوي طبانه «التيارات المعاصرة في النقد الأدبي»، الأنجلو مصرية، 1963م، ص: 5412.

13) نفسه، ص: 65.

14) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969م، ص: 12.

15) عبدالعزيز قليقلة، نقد النقد في التراث العربي، المكتبة الأنجلو المصرية، 1975م.

16) نفسه، ص: 8.

17) S. Alescandrescu, Discours d'interprétation : la critique littéraire : Métadiscours et théorie de l'explication, p : 202.

18) Ibid, P : 209.

19) Ibid, P : 208.

20) نورث روب فراي، تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، عمان 1991، ص: 13.

21) R. Barthes , Essais critiques, ed seuil 1964, P : 255.

22) يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى:

Svend Erik Larson, Sémiologie littéraire, Essais sur la scène textuelle, tra :Françoise, Arndt, University presse 1984, p : 118.

23) R. Barthes, critique et verité, ed seuil, 1966, Paris, p : 47.

24) R. Jakobson, Essais de linguistique générale, ed minuit,1970 p : 13.

25) نحيل هنا على مارسيو داسكال وتحليله لعلاقة المنطق باللغة الشكلية، واللغة الطبيعية. انظر: مارسيو داسكال، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، إفريقيا الشرق، 1987م، ص: 53.



26) ترزفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: د. سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1: 1986م، ص: 149.

27) Adrian MARINO, la critique des idées littéraires, p : 134.

28) نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى الكتب التالية:

- Jean Yves Tadié, la critique littéraire au xxème siècle , Belfond, 1956.

- Roger Fayolle, la critique littéraire, A. Collin 1964.

- Pierre Brunel et les autres, la critique littéraire, que sais-je?, PUF ,1977.

29) من هذه الكتب:

– د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت 1971م.

– د. عبدالعزيز قليقلة، نقد النقد في التراث العربي، الأنجلو المصرية 1975م.

– محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، دار المعارف، د. ت.

30) من هذه الكتب على سبيل المثال:

- د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1981.
- د. عمر أحمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، ط 1: 1988م.
- د. أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط 1 : 1978.

31) د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت 1981م، ص: 7-8.

32) Avner Ziss, Eléments d'esthétique Marxiste, Traduit du russe par Antoine Garcia, ed du Progrès, U. R.SS 1977.

33) L. Goldmann, Introduction aux premiers écrits de lukcs, In théorie du Roman, ed - Gonthier, Paris, 1977.



34) P. Zima, Manuel de sociocritique, Picard, Paris 1985 .

35) P. Machérey, Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, 1974, p :143.

36) نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1: 1983م.

37) د. غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة ، بيروت، 1981م.

38) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الآداب، بيروت، 1979م.

39) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة – بيروت ، ط 1، 1968م.

40) د. حميد لحمداني، سحر الموضوع (النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)، منشورات دار سال 1990م ص: 7.

41) نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص: 57.

42) نفسه، ص: 89.

43) نفسه، ص: 214.

44) نفسه، ص: 227.

45) نفسه، ص: 201.

46) نفسه، ص: 161.

47) نفسه، ص: 189.

48) يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى مقالة للدكتور محمد طرشونة، تحت عنوان «مشكلة الإسقاط»، مجلة الفصول الأربعة، السنة: 8، العدد 29 يونيو 1989م، ص: 182.

49) Paul Ricoeur, Le Conflit des interprétations (Essais d'herméneutique) Seuil 1969.

50) Heid Göthner, Méthodologie des Théories de la littérature - in théorie de la littérature, Picard, Paris, 1981. p : 17.

51) نقلاً عن مارسيو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص: 74.

52) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992م.

- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974م.

53) جابر عصفور، قراءات في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،2002 م.

- جابر عصفور، المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1983م.



54) ضمن كتابه: قراءة التراث النقدي (مرجع مذكور).

55) نفسه، ص: 20.

56) نفسه.

57) د. حميد لحمداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، البيضاء 1990م.

58) د. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1991م.

- د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1991م.

- د. حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، البيضاء 1991م.

- د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، المجلس الأعلى للثقافة 1999م.

59) انظر هذه المنهجية في:

J. Nathali, A propos des chats de Beaudlaire, In logique du plausibles, Essais d'épistémologie pratique, ed de la maison des sciences de l'homme, Paris, P : 44.

60) حميد لحمداني، اختلاف التأولات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجًا ضمن كتاب: محمد حسن عبدالله، بأقلام نخبة من الكتاب والأصدقاء، «دراسة وتكريم»، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، الفيوم 2001م، ص: 576.

61) نفسه، ص: 577.

62) د. محمد الدغمومي، النقد القصصي والروائي بالمغرب من بداية الاستقلال إلى سنة 1980م، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، السنة الدراسية: 1986-1987م، انظر مقدمة الرسالة ، ص: و

63) انظر:

- محمد الدغمومي، نقد النقد، مدخل إبستمولوجي، مقال بمجلة أقلام العراقية ، س: 25، ع: 6، حزيران 1990م.

- د. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة : رسائل وأطروحات، رقم: 44.

64) أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، ج: 3 ص: 103.



* * *

# نحو تحديد المصطلحات
# التناص.. الأدب المقارن.. السرقات الأدبية

إبراهيم نمر موسى



طوّرت البنيوية مفهوم ثنائية الشكل والمضمون، واتخذت موقفًا مضادًا من المراجع الخارجية للنص، ويتضح هذا من تعريف «جان بياجيه» للبنية بأنها «نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً.. علمًا بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه»[1]، وهذا يعني أن البنية ذات وجود منظّم، تحمل خصوصية في ذاتها، كما أن لها أبعادًا وحدودًا، تتفاعل فيها الأنساق، لتؤدي إلى تكوين بناء متكامل ومكتفٍ بذاته، ينزع إلى الاستقلال عن غيره من عناصر العالم الخارجي، وبهذا يصبح النص الأدبي كيانًا مغلقًا على ذاته. وهذا يعني أن الناقد البنيوي يبدأ بالنص وينتهي به.

عدّ البنيويون كل دراسة للنص، ذات منظور تطوري أو تعاقبي، معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية والأنساق، التي ينطوي عليها النص[2]، أي أنهم نأوا بأنفسهم عن ذكر المراجع الخارجية للنص، لتصبح لغة النص في

إطارها العلمي المجرد غاية في ذاتها لدى الناقد البنيوي، ولذلك يعتمد الناقد البنيوي في دراسته للنص على الوصف، حتى يستطيع الإحاطة بالبنى الداخلية، والصيغ التعبيرية الباطنية التي يشتمل عليها.

وقد نفى د. صلاح فضل عن البنيوية صفة الوقوع في شرك الشكل وحده، وأكّد مع «ليفي شتراوس» «أن المضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية في أبنية موضوعية أخرى، تشمل فكرة المضمون نفسها»(3)، لذلك انصب اهتمام البنيوية بتجزيء النص إلى عناصره الأولى بمنهج القيم الخلافية الشكلية للدوال(4)، أضف إلى ذلك رأي «رولان بارت» الذي دعا فيه إلى «موت المؤلف»، أو «خلخلة مملكة المؤلف، ووجود إلغاء المؤلف لصالح الكتابة(5)، وقد شككت «يمنى العيد» في إمكانية ذلك، وأنكرت تحقق انغلاق النص على ذاته واستحالته(6)، لأن النص لا يمكن أن يبقى في عزلته منقطعًا عن الخارج. ولهذا أيضًا يرى د. عبدالسلام المسدّي أنه «لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أسًا لها... كما أنه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي، ما لم تشرح مادته اللغوية على أساس اتخاذ منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها»(7)، ذلك أن الاهتمام بالبنية الثقافية أو المرجعية التي يتشكل منها النص، تُعد في حد ذاتها عملاً نقديًا، شريطة أن يتكامل المستويان، اللغوي والدلالي، وأن ينال كل واحد منهما اهتمامًا من الناقد الأدبي.



وصفوة القول، إن المدارس النقدية قد أثّرت تأثيرًا واضحًا في منظّري مبدأ «التناص الشعري» بدرجات متفاوتة سلبًا وإيجابًا، وعلى رأس هذه المدارس، المدرسة البنيوية التوليدية، مما هيأ الظروف الملائمة بعد ذلك لظهور مصطلح «التناص»، ومن ثم تطويره. فقد أدرك «لوسيان جولدمان» على سبيل المثال، بحسه النقدي الواعي، أن للنص الأدبي وجودًا داخليًا وخارجيًا في الآن نفسه، وتنبّه إلى وجود علاقة جدلية تربط الجانب اللغوي الجمالي بالوظيفة

الاجـتـمـاعـيـة للأدب. وبذلك يتـحـوّل «النص إلى «رؤية للعـالـم»، ذات دلالة اجتماعية[8]، كما يتحوّل إلى بنية ذات سيرورة ثقافية منبثقة من الإطار الاجتماعي للنص. وعلى هذا ينطلق الناقد في دراسة للنص من النص نفسه، ومن بنائه اللغوي، ليصل إلى دلالاته العميقة الكامنة فيه، وهو من خلال هذه الرؤيا، يستطيع الوقوف، كما يقول محمد بنيس، على النص الغائب، الذي يستحيل إلغاؤه، والحصول من خلاله على مستويات من علاقات الاختلاف والائتلاف[9]، إذا أراد لهذه الرؤيا أن تكون شاملة وكلية.

## التّنـــاص

تشير الدلالات التي يمكن استقاؤها من المعاجم العربية إلى أن أصل المادة هو «نصص»، وتعني رفع الشيء وإظهاره، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصُّ للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند. ونصَّت الظبية جيدها. رفعته. والمِنصة ما تُظهَر عليه العروس لتُرى من بين النساء. ونصَّ المتاع نصًا: جعل بعضه على بعض. والنص والنصيص: السير الشديد والحث. ونصَّ الرجل نصًا إذا سأله عن شيء، حتى يستقصي ما عنده. قال الزهري: النص أصله منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها. وروي عن كعب أنه قال: يقول الجبار:احذروني، فإني لا أناصُّ عبدًا إلا عذَّبته، أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه. إلا عذبته[10]. ويمكن إرجاع الدلالات السابقة إلى «الارتفاع» أي: رفع الشيء وإظهاره، وإلى «الإسناد»، أي: إسناد الحديث إلى قائله، وإلى «السرعة»، أي: السير الشديد، وإلى «التراكم»، أي: جعل المتاع بعضه فوق بعض. يظهر مما تقدم أن كلمة التناص المستخدمة في النص النقدي الحديث لم تتوفر عليها معاجم اللغة العربية القديمة، ولا تشير إلى دلالاتها الاصطلاحية المتعارف عليها في النقدين الأوروبي، والعربي فيما بعد.

أما «النص» بمفهومه الاصطلاحي في النقد الأدبي، فلا يقتصر على

تعريف واحد محدد، بل نجد عدة تعريفات تختلف باختلاف النقاد، أو اتجاهات المدارس الأدبية. فالنص، كما يقول ليتش: «ليس ذاتًا مستقلة، أو مادة موحَّدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريًا أو لاشعوريًا، والموروث يبرز في حالة تهيُّج، وكل نص هو حتمًا: نص متداخل[11]، وهذا يعني أن النص أفق مفتوح، يحتوي على أفكار ومعتقدات... إلخ، قابلة للتلقيح والاندماج، ومستقرة في الذاكرة الفردية أو الجماعية للإنسان في كل زمان ومكان.

أما «النص» عند بارت، فهو «لا ينشأ عن رصف كلمات تولِّد معنًى وحيدًا، معنًى لاهوتيًا إذا صح التعبير (وهو «رسالة» المؤلف الإله)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة[12]. ولا شك أن «بارت» هنا يشير إلى ثلاث قضايا: الأولى نفي قدسية المؤلف، وهذا ما ألحَّ عليه في كتاباته. والثانية أن النص يعقد صلة تفاعل مع غيره من النصوص. والثالثة عدم وجود أفضلية لنص على آخر. فليس معنى إفادة النص من آخر أن ننظر إلى الأول على أنه أصل والثاني صورة له، إذ لابد أن تسهم في النص مكونات خارجية بكيفية معينة، ينبثق النص منها طازجًا وجديدًا.



ويربط «تودوروف» بين عدة مبادئ لابد من توافرها في النص الأدبي، فيقول: «النص الأدبي إنشاء لغوي تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة الجملة وما تجاوزها، ولذا فإنه يقع خارج دائرة اهتمام عالم اللغة»[13]. ويعرِّف «ديبوغراند» النص بأنه تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الاتصال[14]، فهو يبيِّن أن النص «لغة» هدفه «الاتصال»، وهذا التعريف لا يبتعد كثيرًا عن تعريف ابن جني للغة، بأنها «أصوات يعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم»[15]. ولكن «ديبوغراند» يتدرَّج في تعريفه للنص، فيفرِّق بين النص والجملة، ويبيِّن أن النص يتأثر بالأعراف الاجتماعية، والعوامل النفسية وغيرها.

ثم يشير إلى معايير النص كالتضام، والتقارن، والقصدية، وغيرها[16]. وبذلك يتّفق مع «تودوروف» في تعريفه السابق للنص، لكن «ديبوغراند» يفصّل القول في هذه المسألة لأهميتها الحاسمة، فيفرّق بين النص والجملة، على النحو التالي:

1 – تنتمي الجملة إلى نظام افتراضي (النحو)، في حين يُعد النص نظامًا واقعيًا، تكوّن من خلاله عمليات اتخاذ القرارات والاختيارات من بين مختلف خيارات الأنظمة الافتراضية.

2 – تتحدد الجملة بمعيار أحادي (علم القواعد)، من نظام معرفي وحيد (علم اللغة)، في حين تتحدد نصية النص بمعايير عدة من مختلف الأنظمة المعرفية.

3 – يتأثر النص بالأعراف الاجتماعية والعوامل النفسية... إلخ، في حين يعصف تأثر الجملة بهذه المؤثرات[17]. ويصل «ديبوغراند» في النهاية إلى معيار النص أو النصوصية، حيث يعرّف موضوعه بأنه مجموعة من العوامل «تجعل استقلال أحد النصوص معتمدًا على معرفة نص سابق أو أكثر من النصوص، التي تعرّف عليها مستقبل النص في الماضي[18]، وهذه إضافة شديدة الأهمية، تجعل من عمل «ديبوغراند» عملاً متكاملاً، أو قريبًا من التكامل في تحديد ماهية النص. وفي هذا الصدد يتضح أن النص يتكوّن من عناصر ذاتية التنظيم، يؤدي كل عنصر فيها دلالة تتحدد فيما بينها لإنتاج دلالة النص الكلية.

أما «جيليان براون»، فقد استطاع أن يركّب تعريفًا واحدًا مستخلصًا من عدة تعريفات للنص، كما يشير إلى ذلك د. محمد مفتاح، حيث يعرّف النص بأنه «مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[19]، ثم يفصّل الحديث عن مكونات هذا التعريف، ليصبح معنى «مدوّنة كلامية» أن النص مؤلّف من كلام، وليس رسمًا أو زيًا مثلاً. أما «حدث»، فهو أن النص حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد

نفسه مثل الحدث التاريخي. وأما «ذي وظائف متعددة»، فتعني أنه «مغلق»، أي أن له بداية ونهاية، كما أنه «تفاعلي»، أي أن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، وإنما هو متولّد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له[20]، وهذا يعني صفة اللانهائية التي يتسم بها النص، بالإضافة إلى استعلائه على الزمان والمكان، إذ هو قارٌ فيهما، ولا يقبل التحوّل.

أما مهاد «التناص» وبداية ظهوره، فلا شك أن مبادئ النظريات النقدية الأوروبية، على اختلاف مشاربها وأذواقها، في كتابات منظّريها، مثل آراء «دي سوسير» في اللغة والكلام، والعلامة اللغوية، وآراء «الشكلانيين» في ثنائية الشكل والمضمون، وآراء «باختين» في «المبدأ الحواري»، قد ساعدت على انبثاق مصطلح التّناص «Intertextuality» على يد الكاتبة الفرنسية «جوليا كرستيفا»، بين عامي 1966م و1967م، عندما نشرت عدة أبحاث عن الرواية والتحليل السيميائي للأدب في مجلتي «Tel Quel» و«Critque»، لتحديد مصطلح «Ideologeme». حيث يندرج «التّناص» لديها في «إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كـ «عمل النص»، ولا تعرف حسب «كرستيفا» دائماً إلا بإدماج كلمة أخرى هي «Ideologeme»، وهي لديها «عيّنة تركيبية»[21] لتحديد النصوص الأخرى.

وكان المصطلح قد ظهر بصورته الأولية في كتابات «ميخائيل باختين عن «دستويفسكي»، ولكن دون تحديد دقيق له، إذ تحدث «باختين» عن «المبدأ الحواري»، أو «الصوت المتعدد»، أو «تداخل السياقات»، وبيَّن أن العلاقات الحوارية في النص، تُعد من مكوّناته الأساسية «بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداماً حوارياً»[22]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة لإنتاج دلالة جديدة. ويدل التعريف السابق أيضاً على أن «باختين» ربط بين اللغة والوسط الحيوي والاجتماعي الذي تعمل فيه، حيث التبادل الحواري هو الذي يشكّل العمل الأدبي «وأدبيته بصيغ ماركسية»[23]. وهذا يشير إلى وجود علاقة جدلية بين النص

وغيره من النصوص، هذا من جهة، كما يشير إلى علاقة بين النص وسياق المجتمع الذي ينشأ فيه، وحركة التاريخ التي يعبِّر في إطارها عن قضايا عاطفية، أو فكرية، أو سسيولوجية، من جهة أخرى. ويحدث هذا عندما يدخل «تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية، هي علاقات «دلالية» بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التوصل اللفظي[24].

ويذهب «باختين» إلى أن «التداخل النصي»، يضرب بجذوره إلى ما هو أعمق إلى المستوى الاجتماعي أو التاريخي، ويشير إلى وجوده منذ الحياة الأولى على الأرض، ولم يفلت منه سوى «آدم» عليه السلام، «لأن «آدم» كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلَّم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول»[25]. إذ إن كل تلفظ أو كتابة منذ هذا التاريخ ليست خاصة بمؤلفها، بل هي تشكّل اقتباسات تحكمها آليات وعلاقات تعتمد على الامتصاص، أو الاجترار، أو التماثل، أو التعارض... إلخ، تدخل مع بعضها بعضاً في علاقة حوارية حسب حاجة المرسل إلى هذه أو تلك في خطابه، حيث يمتزج الآني بالتاريخي والحاضر بالماضي في ضفيرة واحدة، تتشابك خيوطها لتكوِّن نصّاً يحمل دلالات جديدة من مجموع هذه الخيوط. وبالتالي لا يوجد خطاب إنساني - مهما يكن - يخلو من علاقات التداخل النصي - تبقى المسألة نسبية من ناحية الكم - وهذا يشكّل في رأي «باختين» ظاهرة مشخَّصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي»[26].

وبالرغم من تجلي المبدأ الحواري في كل خطاب إنساني إلا أن «باختين» يفرِّق في نسبة وروده في الشعر عن النثر، وبخاصة الرواية. وقد استشف «تودوروف» هذا التغاير أو التعارض - على حد قوله - بتوفر الرواية على خصوصية التناص، وأن «التَّناص» القوي الحاد، مظهر من أبرز مظاهر الرواية،

أما الشعر فهو لا يتوفر على هذه الخاصية[27]، فالكلمة في الشعر على حد تعبير «باختين»، تنسى «تاريخ انبثاق غايتها المتناقضة، وبروزها إلى مجال الوعي، كما تنسى الشرط الحاضر المختلف والمتنافر لهذا الوعي»[28]، ويحدث نقيض ذلك على مستوى الكلمة النثرية، التي يتجلى فيها البعد الاجتماعي، وتنوع الخطاب والحوار مع نصوص سابقة. ويضيف «باختين» إلى القول السابق بأن الشاعر «يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير، بناءً على غرضه المقصود، دون أن يستخدم علامات اقتباس»[29]، معنى هذا أن التّناص صورة متحققة في الشعر والنثر، على حد سواء لكنه يتجلى بطريقة أوضح وأقوى في الرواية، لأن التّناصات المستخدمة، أو الموظفة في بنيتها تحصر بين أقواس، لتدل على وجود اقتباس هنا أو هناك، نستطيع التعرف إليه وتحديده بدقة، مثلما نستطيع تحديد الحوارية، أو «الأصوات المتعددة» من خلال الشخصيات التي تحمل لغتها ومعارفها الخاصة والعامة، وهذا لا يحدث في الشعر غالبًا، لأنه لا يحمل سوى صوت الشاعر. وبالتالي فإن الغاية الجمالية للعمل الأدبي، كما يقول «باختين» غاية مقيدة لا تنتفع منها فنيًا، بينما تصبح في الرواية ذات مقومات جوهرية وأساسية[30]، ذلك أنّ الشاعر إذا أراد الانتفاع من هذه الجمالية، عليه أن يطوّر أساليبه بتجاوز النزعة الغنائية، إلى النزعة القصصية، أو ما يسمى بـ «التعبير القصصي»، أو الدرامي.

ومهما يكن من أمر، فقد فرّق «باختين» بين نمطين من أنماط «التداخل النصي»، أطلق على الأول «الأسلوب الخطي»، وهو الذي يتمثل خطاب الآخر وصيانته في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر، مع إضافة بعض السمات الفردية للمؤلف، لكنها سمات فردية فقيرة. أما الثاني فهو «الأسلوب التصويري»، حيث يبدد المؤلف كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصه ويمحو جدوده، فيضفي – أي المؤلف –على الخطاب نفسه سمات فردية واضحة[30]، وهذا ما بيّنه «ت. س. إليوت»، في دراسته النقدية «التراث

والموهبة الشعرية»، بقوله: ليس ثمة شاعر يستطيع التعبير عن المعنى بمفرده، لأن الأجزاء المتفردة في شعره هي «تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الشعراء أسلافه»(32)، وبهذا لا يستطيع الشاعر تأكيد ذاته إلا على أساس علاقته بالشعراء السابقين، ليكون قادرًا على إنتاج دلالات جديدة، أو يعمل على تأويلها تأويلاً جديدًا، أو يؤسس لعلاقات حوارية مع نصوص سابقة، أو يعيد اكتشاف الماضي، أو يلبس قناعًا دينيًا، أو تاريخيًا... إلخ، للتعبير من خلاله عن قضايا العصر، وهذه كلها تؤدي إلى غنى النص واكتنازه بدلالات عميقة، كما تؤدي إلى انفتاحه على الذاكرة البشرية، وتعدد الأصوات المتضمنه فيه، والمؤدية إلى درامية الشعر أو ملحميته، لاستثماره مقومات الأنواع الأدبية المختلفة، مثل: المسرحية والرواية، على سبيل المثال، حيث السرد، والحوار، والشخصيات، والمونولوج الداخلي، أو الاستبطان النفسي، وغير ذلك، التي ينظر إليها اليوم على أنها مطمح الشعر العربي المعاصر ومستقبله المنشود. إن إشارات «باختين» الغنية عن الحوارية، وبخاصة الامتصاص والمحو، شكلت فيما بعد معيارًا من عدة معايير، يقاس بها مدى وعي الشاعر/ القارئ بالنصوص المقروءة، وأهمها الاجترار والامتصاص والحوار، وغيرها.

يعود الفضل - كما ذكرت سابقًا - في ولادة مصطلح «التّناص» إلى «جوليا كرستيفا»، التي نظرت إليه باعتباره نتاجًا لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة «مركزية» النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره «بنية» مكتفية بذاتها. أي أن النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية... إلخ، لكنها علاقة محمّلة بدلالات معاصرة، ومستحضرة لصور تعبّر عن الواقع، «فالارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، فقد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى

التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدَّد إزاء هذا التماس»[33]، لأن الكلمة لا تقوم بمفردها، ولا تنغلق على ذاتها، كما تدعي البنيوية، بل هي «حزمة من الكلمات والمفروقات المتعددة، القابلة – ليس فقط – لاستعمالات عديدة، بل للدخول أيضًا مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها»[34]، ولذلك فإن كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة، يختار الشاعر من بينها ما يراه مناسبًا للتعبير عن الرؤيا الفنية، التي يبتغي ملامستها في خطابه الأدبي. فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم، حسب رأي د. صلاح فضل[35]. لكن ليس معنى هذا القول، أن تذوب شخصية الشاعر الحديث في الشاعر السابق، إذ على الأول أن يسعى إلى تفرده، ويولِّد أسلوبه الخاص ورؤيته المتميزة للوجود والعالم.

استعملت «كرستيفا» «التّناص» على أنه «جزء من سياق إشاري شامل، ينتظم لغة النص الأدبي، أو الأداء اللغوي مجسدًا في النص»[36]، وترجع أهمية هذا الاستعمال إلى أن السياق هو الذي يحدد صورة الرسالة وكيفية فهمها، باعتباره – أي النص – مرجعية حضارية وثقافية لها، حتى يستطيع القارئ استيعاب النص وفهم دلالاته، ولذلك اعتقدت «أن النص ذو طبيعة إنتاجية، وهذا يعني: أولاً، أن صلته باللغة التي يكون جزءًا منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم – بناء)... وثانيًا، ثمة تبدُّل وتغيُّر في النصوص، أي تناص: ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك»[37]. وبذلك يكون «التّناص» لديها هو ذلك «التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى»[38]، أو «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[39]. إن تعريفات «كرستيفا» للتّناص، تشير إلى أن ميدان عمله ميدان واسع، يشتمل على كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية، لذلك يجد من يخوض غمار البحث فيه صعوبات جمة، لأن النص الأدبي يتحول إلى عمال مفتوح ولا نهاية له.

وجديدر بالذكر أن تعريفات «جوليا كرستيفا» للتّناص لا تخلو من قصور، وعدم تحديد دقيق للمصطلح بأبعاده وملامحه، التي استقر عليها فيما بعد، وتفاديًا لهذا، لجأ «رولان بارت» ومن بعده «جيني»، كما يقول «كاظم جهاد» إلى إعطاء المصطلح «حصرية أكثر، وتقييده بالتحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تناص شعري وآخر روائي... إلخ»[40]، مرتبط بالجنس الأدبي نفسه، وبتطوره عبر العصور. ولذلك لن يفهم النص بعيدًا عن هذا المرجع الخارجي «فالقصيدة الغزلية انبثاق تولّد عن كل ما سلف من شعر عربي»[41]، والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلاً، لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يملك سياق هذه القصيدة[42]، لأن السياق أسبق من القصيدة إلى الوجود. ولكن «تودوروف» اقترح «تفجير المصطلح إلى اثنين: «الحوارية»، بالمعنى الذي حدده «باختين» كحوار بين لغات، أو مستويات للكلام مختلفة، و«التّناص»، بالمعنى الحصري للمفردات، كتبادل بين نصوص مؤلفين عديدين»[43].

وهكذا صار «التّناص» يدل على ما دعاه «جيني» بالتحويلات التي يمارسها «نص ممركز» على ما يتشربه من خطابات متعددة»[44]، حيث ينشئ النص علاقة مع نصوص أخرى، يستثمرها ويتحاور معها، مما يؤدي إلى تعدد في الخطاب الشعري بناء على ما سبق، يصبح عمل «التّناص» عبارة عن علاقة «تكرار» وتوزيع»، أو «اقتطاع وتحويل»، على حد تعبير «كرستيفا»، «فالاقتطاع» يعني اعتماد النص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته، وفق قوانين وآليات خاصة. أما «التحويل» فهو توظيف النصوص السابقة، وجعلها مزيجًا متفاعلاً، لتوليد دلالات جديدة منها. فالنص في النوع الأول «جيولوجيا كتابات»[45]، على حد تعبير «بارت»، وفي الثاني «مزيج كيميائي»[46] على حد قول «باختين»، أي أن العلاقة التي تربط بين النصوص ليست علاقة ميكانيكية، إنما هي علاقة تفاعل آلية. لكن «جيني» يعيد صياغة هذه العلاقات،

ليضعنا بإزاء ثلاثة أنماط، أو علاقات «علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكّل في تلك البنيات وعدًا). وعلاقة تحويل (تحويل معنى قائم، أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد)، أو، علاقة خرق (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين أو محاطين بهالة من القدسية واللامساس، فيقبلهما أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف عن فراغهما)»[47].

ولكن «جيني» لم يقف عند هذا الحد في عرض أفكار «كرستيفا» وتعديلها، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حين بيَّن في دراساته أن «الطرس»، أو «النص الجامع»، «يسمح بالكتابة على الكتابة، نص في نص، انطلاقاً من وفرة من النصوص، إلى ما لا نهاية له، ومن حيث يتشكّل «النص الجامع»، أو «المتن الكلي»، من مجموع كل من النص، وما يمهد له ويذيله ويومئ إليه ويتبطنه، أو يوازيه، أي في جميع الأحوال يغذيه ويرفده بشاكلة أو أخرى»[48]. وضمن مركّبات «النص الجامع» يتحدث «جيني» عن الـ (Transtextualite)، «أي ما يخترق النصوص، ويمكّنها من اختراق سواها»[49]. وهذا يدل على عدم اكتفاء النص بامتصاص النصوص الأخرى فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الانحراف عنها وإعادة بنائها، وفق مفاهيم تكتشف الماضي وتتجاوز معه من جهة، أو تناقضه من جهة أخرى. وهذا يعني خلخلة للنصوص السابقة التي كان ينظر إليها على أنها ذات وجود قار في الفكر والثقافة. بقصد تدميرها وإعادة إنتاجها في صورة جديدة تتناسب مع رؤيا الشاعر وظروف عصره، وبذلك يصبح الموروث المعرفي والثقافي لدى الشاعر ضربًا من الرؤيا الفنية «يقوم فيها الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه «ما كان» بمثابة «تأويل» إبداعي لما كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية في الحذف والإضافة والتفسير»[50] وهذا يعني أن النص الذي يمارس الحذف والإضافة، أو الانحراف والتعديل اليوم، قابل لأن يمارس عليه الانحراف والتعديل من نصوص لم تولد بعد.

بناءً على ما سبق، يتضح أن «التّناص» غير مقيد بزمان ومكان، بمعنى أن الشاعر يستطيع الرحيل عبر الأزمنة والأمكنة، ليستحضر من خلالها فلذات غالية من التراث، تناسب مضمون النص وإنتاجيته الدلالية، معتمدًا في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي. فالنص على هذا الاعتبار، يستعلي على الزمان والمكان، لأنه يستطيع امتلاكهما من مرحلة قوله تعالى «كن»، أي المرحلة الأولى للخلق، إلى مرحلة الحاضر الآني، بل والمستقبل الآتي، «فنحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهريًا بالأمس والآن»(51)، فتصبح ممارسة النص للمراجع الخارجية شاملة ولانهائية.

أما «فيليب سولرس» فقد عرَّف «التّناص» بأنه «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادًا وتكثيفًا ونقلاً وتعميقًا»(52). أما «لوتمان» فقد أغنى المصطلح وأضاف إليه أبعادًا ومقومات جديدة، عندما تحدث عن «التّناص» في صيغة جديدة، هي صيغة «التخارج النصي»، إذ الشعر مثلاً – على حد قوله – يستدعي تحديدًا تكميليًا لما ليس شعرًا، وعلى هذا فإن الصيغة المذكورة، تطال في امتدادها شروط المقروء الثقافي، التي تُعد جزءًا لا يتجزأ من تجليات النص»(53)، ومن هنا تختلف وجهات النظر بينهما وبين «جوليا كرستيفا» في النظر إلى «التناص»، إذ إن «كرستيفا» اهتمت بإنتاج النص نفسه وعلاقات الحضور، أو النصوص الغائبة فيه، في حين اهتم «لوتمان» باعتباره بنيويًا تكوينيًا – كما يتضح من كتاباته – اهتم بكيفية قراءة النص من جهة، وكيفية تلقيه من جهة ثانية، وبذلك نقل «لوتمان»، كما يقول «مارك أنجينو»، إلى «التّناص» موضوعات جديدة مثل: مشاكل الباروديا (الأدب الساحر)، والسجال المقنع(54)، وغيرهما.

أما «رولان بارت»، فقد وجَّه سهام نقده إلى مصطلح «التّناص» ومفاهيمه وآلياته وقوانينه، لأنه لا يتوافق كثيرًا مع رؤيته النقدية، التي صرَّح بها في كتاباته المختلفة، وبخاصة قوله بـ «موت المؤلف»، أو «خلخلة مملكة المؤلف»، ولهذا لم ترد

كلمة «التَّناص»، باعتبارها مصطلحًا نقديًا في كتابات «بارت»، بداية من كتابه «الكتابة في درجة الصفر 1953م»، إلى كتابه «نظام الموضة 1971م»، فقد وردت هذه الكلمة – التناص – لأول مرة في كتابه «لذة النص 1973م». ويشير «مارك أنجينو» إلى أنها جاءت «في سياق قراءة لا تلزم بشيء»[55] يقول بارت: «هذا هو التناص، إذن، استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة»[56]، ثم يتكرر ذكره للتَّناص في كتابه «درس السيميولوجيا 1978م»، ولكن موقفه من التَّناص لم يتغير كثيرًا، إذ يقول: «إن التَّناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبدًا أن يعتبر أصلاً للنص: إن البحث عن «أصول» الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار. أما الاقتباسات التي يتكوَّن منها النص، فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها... إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس»[57]، يعترف «بارت»، إذن، بوجود التَّناص، لكنه ينكر اتساعه، أو شموليته، مما يضعف من أهمية التَّناص في الحقل النقدي، لذلك عمد «بارت» إلى حصر «التناص» في تبادل نصوص تعود إلى نوع بذاته. ونتيجة لشمولية «التَّناص»، يشير قول «بارت» أيضًا إلى إشكالية أخرى تتلخص في صعوبة، إن لم تكن استحالة معرفة كل النصوص الغائبة المندرجة في ثنايا النص، ومن ثمّ إسنادها إلى أصحابها، أو ردها إلى أصولها الأولى، فيتحول النص إلى غابة متشابكة الأغصان، وعرة الدروب، يكتنفها الضباب، فلا يستطيع المرء اجتيازها أو معرفة دروبها.

ويُعد «ميخائيل ريفاتير» واحدًا من النقاد، الذين أضافوا ملاحظات مهمة حول مفهوم «التَّناص» وإجراءاته، عندما تبنَّى في أعماله صيغة «التَّناص»، وعدَّها مرتبة من مراتب التأويل[58]، وينبع هذا من اهتمامه بوجود علاقة تطابق وتكامل بين الشكل والمضمون، ذلك أن «مرجعيات النصوص هي نصوص

أخرى... والنصية مرتكزها التّناص»[59]. يضاف إلى ذلك أنه فرّق بين «القيمة الإجرائية» في التّناص من جهة، و«دراسة المصادر» من جهة ثانية. فـ «القيمة الإجرائية»، تعني فعالية التّناص والنظرة التحليلية للنص الأدبي، باعتباره شبكة من العلاقات متعانقة مع نصوص أخرى لإظهار أثرها وقيمتها الدلالية والجمالية، تكتفي باستقراء النصوص الخارجية - المرجع الخارجي - التي استقى منها المؤلف نصه وتحديدها. ومن ثمّ تحليلها، وإظهار القيم الجمالية التي تندرج فيها. أما دراسة «المصادر» باعتبارها جزءًا من الأدب المقارن»، فهي تكتفي بتحديد المرجع الخارجي الذي استقى منه المؤلف نصه، أي رد النص إلى منبعه الأصلي دون تحليله، أو إظهار القيم الجمالية المندرجة فيه، نتيجة اتصاله بغيره من النصوص.

وهكذا تضافرت جهود النقّاد وتبلورت آراؤهم حول مصطلح «التّناص»، وتحديد آلياته وقوانينه، فأضافوا كثيرًا إلى آراء «جوليا كرستيفا»، التي تُعد أول من تحدثت عنه، وساعدت على انتشاره حتى استقر في النهاية باعتباره مصطلحًا نقديًا، لكنه لا يخلو من التباس، أحيانًا، في مفهومه لدى بعض النقاد، أو عدم اكتمال أحياناً أخرى لدى بعضهم الآخر، كما أنه استعمل، في كثير من الأحيان، استعمالاً خصبًا للبحث عن جماليات النص، والكشف عن البنية الدلالية والثقافية والاجتماعية التي أنتج فيها، أو التي أثّرت فيه، وهذا (استعمال)، لا شك، تكمن فيه عقبات، لا يستطيع الناقد تجاوزها إلا بصبر وأناة ومجاهدة للنفس، هذا من جهة، وبكثير من القدرة الشخصية المتسلحة والمستندة إلى حقول معرفية متعددة، من جهة أخرى.

هكذا اتفق النقاد - إلى حد ما - على تحديد مصطح «التّناص» ومنطلقاته في التوجه إلى النص، باعتباره حاملاً لنصوص غائبة، وفصلّوا القول في آلياته ومفاهيمه على نحو من الأنحاء، فتحدثوا عن الاجترار، والامتصاص، والحوار، والمعارضة، والمعارضة الساخرة (الباروديا)، والسرقة. فـ «الاجترار»

يسود في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجًا جامدًا خاليًا من الحيوية. أما «الامتصاص» فهو مرحلة أعلى من السابق، لأنه ينطلق من الإقرار بأهمية النص وقداسته، فيتعامل معه على أنه حركة وتحوّل لا ينفيان الأصل، بل يسهمان في استمراره، باعتباره جوهرًا قابلاً للتجدد. وأما «الحوار» فهو أعلى مراحل قراءة النص الغائب، إذ لا مجال لتقديس النص الغائب، ويعمد الشاعر إلى تغيير أسسه اللاهوتية، ويغرّي قناعاته المثالية(60). وتعني «المعارضة» أن «عملاً أدبيًا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة «معلم» بغرض الاقتداء، ويقصد بـ «المعارضة الساخرة» التقليد الهزلي، أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدلي هزليًا، والعكس. أما «السرقة» فتعني النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق(61)، ولا شك أن النظرة الرأسية للتّناص من شأنها أن تصل إلى أعمق أغواره، باعتباره نظرة لا تسلّم بمثالية النصوص الغائبة، أو قدسيتها، بالإضافة إلى أنها تبحث في عمق النص. وعلاقته بالنصوص الغائبة لفك شفرته الكامنة تحت مستويات اللغة والأسلوب والصورة والإيقاع.. إلخ، وهذا ما سوف أحاوله في هذه الدراسة، وعلى العكس من ذلك النظرة الأفقية التي تقف على قشرته الخارجية، دون أن تتجاوزها إلى عمق النص وأصواته الكامنة فيه.

## الأدب المقارن

يثير مصطلح الأدب المقارن إشكاليات كثيرة من حيث مفهومه ومنطلقاته، لكثرة الآراء التي تناولته بالدراسة والتمحيص، مما أدى إلى اختلاف وجهات النظر ومنطلقاتها الأساسية، باختلاف المدارس المقارنة، إذ تؤمن كل مدرسة بمجموعة من المبادئ والأفكار، التي تختلف بها عن المدارس الأخرى. وليست هذه هي الإشكالية الوحيدة التي نشأت في دراسته، بل شكّك بعض النقاد، أو الأدباء، في موضوعاته ومجالاته، وجدوى دراساته، هذا من جهة، ومن جهة

أخرى فإن ظهور مصطلح «التّناص» في الستينيات من القرن العشرين، أثار لدى النقاد شكوكاً جديدة حول الأدب المقارن، فبرزت عدة تساؤلات مثيرة ومهمة، تريد أن تتعرف إلى مدى العلاقة بين «التّناص» و«الأدب المقارن»، وما هي درجات الائتلاف والاختلاف بينهما في دراسة النصوص الأدبية؟، وهل يمكن اعتبار «التّناص» بديلاً من الأدب المقارن؟، وما هو الفرق على وجه الخصوص بين «التّناص» من جهة، ودراسة «المصادر» و«التأثيرات» من جهة أخرى؟. هذه بعض الإشكاليات والتساؤلات التي أثيرت حول مفهوم «الأدب المقارن» وأهدافه، وهي تطمح إلى إظهار علاقته بـ «التّناص». وسنعرض لهذا كله في ثنايا الصفحات الآتية.

يُعد الكاتب والناقد الفرنسي «بول فان تيجم»، أول من وضع كتابًا، حدد فيه تسمية المصطلح بـ «الأدب المقارن»، بعد أن دارت تسميات كثيرة له على ألسنة الكتّاب في أوروبا في القرن التاسع عشر، حيث تحدث الإنجليز – كما يشير «رينيه ويلك» – عن «تاريخ الأدب المقارن»،[62] وفي نهاية الأمر استقر مصطلح «الأدب المقارن»، وسادت هذه التسمية على التسميات الأخرى، وانتشرت في الدراسات المقارنة التي تبحث عن وجوه التلاقي، أو الصلات التي تربط كاتبًا بآخر، أو أدب أمة بأمة أخرى.

لكن «بول فان تيجم» تراجع عن استخدام مصطلح «الأدب المقارن»، حين اكتشف ما يكتنفه من غموض، فاستخدم بدلاً منه مصطلح «الأدب العام»، ثم فرّق بينهما. فـ «الأدب المقارن»، «يدرس في الغالب علاقات ثنائية، أي علاقات بين عنصرين فحسب، سواء أكان هذان العنصران كاتبين أم كتابين، أم طائفتين من الكتب، أم الكتّاب، أم أدبين كاملين، سواء أكانت هذه العلاقة تتصل بمادة الأثر الفني، أم بصورته»[63]. أما الأدب العام فهو «طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب، سواء في علاقاتها المتبادلة، أو في انطباقها بعضها على بعض... شريطة أن ينظر نظرة عالمية واسعة... فالاتساع المكاني، أو

المساحة الجغرافية هي التي تميزه بالدرجة الأولى»[64]. فـ «الأدب المقارن»، إذن، يدرس الصلات الوشيجة والعلاقات الثنائية فقط التي تربط شاعرًا بآخر، أو أدب أمة بأمة أخرى. وعلى هذا تقوم الدراسة المقارنة على أساس تاريخي جزئي، أما الأدب العام فيبحث في إطار تاريخي كلي، وغير مقيد بأدب أمتين، لأنَّ ميدانه بحث الظواهر الأدبية في آداب أمم متعددة في آن واحد. لكن هذا التفريق يشوبه الغموض، بسبب التداخل بين المصطلحين، وبالتالي لا يستطيع الناقد المقارن أن يقرر عما إذا كان تأثير «ت. س. إليوت» في صلاح عبدالصبور، أو تأثير قصيدة «الأرض الخراب» لـ «إليوت» في الشعر العربي المعاصر» أو في شاعر معين، أو تأثير «إليوت» في حركة تجديد الشعر العربي، يدخل ضمن موضوعات «الأدب المقارن»، أو الأدب العام.

إذا كان «فان تيجم»، قد تحدث عن «الأدب العام»، ووضعنا أمام إشكالية من إشكاليات الأدب المقارن، فإن الكاتب الألماني «جوته»، قد وضعنا أمام إشكالية أكبر، وكان هو نفسه يدرك استحالة تحققها، وهي ما سمّاه «الأدب العالمي». وهو اصطلاح كما يقول عنه «رينيه ويلك» شديد الفخامة بلا مناسبة، إذ يعني ضمنًا أن الأدب يدرس على اتساع القارات كلها، ولم يكن هذا بخلد «جوته»، إذ استعمله ليبشِّر بوقت تصبح فيه كل الآداب أدبًا واحدًا[65]. لكنه رأى فيما بعد أن فكرة ائتلاف الآداب القومية وتوحيدها في أدب واحد، لا تعدو أن تكون فكرة خيالية غير قابلة للتحقيق، لأن أي قومية من القوميات لا تستطيع أن تتجرد من تاريخها وماضيها وتراثها، لتذوب في قوميات أخرى، ومع ذلك لا تستطيع الآداب القومية أن تنغلق على ذاتها بدعوى الكمال الأدبي، أو عقدة التفوق على الآداب الأخرى، ففي مثل هذه الحالة تكون قد حكمت على نفسها بقصر الرؤية وعقمها، وحرمت تلقيح أدبها بعناصر لازمة لنموه وتطوره.

أما الكاتب الفرنسي «جويار»، فقد عرّف «الأدب المقارن» بأنه «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»[66]، وعرّفه «جان ماري كاريه» على أنه فرع من تاريخ

الأدب «يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم، والعلاقات الفعلية بين الأعمال الأدبية، ومصادر إلهامها، وحياة كتّابها في أكثر من أدب قومي»[67]. وعلى ذلك يمكن استخلاص أهم السمات التي شكّلت مبادئ المدرسة الفرنسية المقارنة، وأولها أن «الأدب المقارن» يدرس «تاريخ» الآداب المقارنة، فالنهج التاريخي أو العلاقات التاريخية بين الآداب من مرتكزاته الأساسية. وثانيها اعتبار قضايا التأثير والتأثر ودراسة المصادر، التي استقى منها الكاتب نصه الأدبي من المفاهيم الأساسية التي احتلت المكان الأول من اهتمام النقّاد. وثالثها جعل الأدب القومي الذي حاول «جوته» إذابته في العالمية، محورًا مهمًا ومنطلقًا أساسيًا من منطلقات البحث المقارن.

وقد رفض «رينيه إيتامبل» أحد أعلام الموجة الفرنسية الجديدة كثيراً من هذه المبادئ، كما يقول عز الدين المناصرة، حيث هاجم المركزية الفرنسية والأوروبية بما تحمله من معاني التعالي، والشوفينية، والعنصرية، حيث ساد الاعتقاد بأفضلية الأدب الأوروبي على غيره من الآداب الأخرى، ومركزيته الإشعاعية والتنويرية على المستوى العالمي، ولهذا فقد هاجم المنهج التاريخي، وتبنّى «أدبية الأدب»، ولكنّ أصل هذا المصطلح «أدبية الأدب» من إبداع الشكلانيين الروس[68]، ولهذا أطلق عليه «العصفور الشارد» من المدرسة الفرنسية.

أسهمت المدرسة الأمريكية بنصيب وافر في دراسة «الأدب المقارن» وموضوعاته، على الرغم من أن «رينيه ويلك» أنكر استقلالية الأدب المقارن، وفضّل عليه مصطلح «الأدب العام»، الذي لا يخلو أيضًا من محاذير، وقد خلص «رينيه ويلك» من ذلك بقوله: «ومن المحتمل أن يكون الأفضل الحديث ببساطة عن «الأدب»»[69]، لكنه مع ذلك عاد واستخدم مصطلح «الأدب المقارن»، الذي يعني عنده أول ما يعني «دراسة الأدب الشفهي، وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته، وكيف ومتى دخل حقل الأدب، «الفني» الذي هو أكثر «رقيًا»

منه[70]، ويضيف قائلاً: «إن المقارنات بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر والتأثيرات، أو الشهرة والسمعة»[71]. ومن اللافت للنظر هنا أن دراسة النص الأدبي لذاته، مثل قياس شهرة الأديب، أو أسباب انتشار كتبه وتسويقها، أو عدد طباعتها... إلخ، هذه كلها معزولة تمامًا عن السياق أو البنية اللغوية، حيث يتم البحث في قضايا خارج حدود النص، تقع في المرتبة الأولى من اهتمام الناقد، ثم يأتي النص تاليًا لها في المرتبة الثانية، وقد لا يأتي، فيغيب تحليل النص واكتشاف ما فيه من دلالات فنية وإبداع لغوي.

أما «هنري ريماك» فقد عرّف «الأدب المقارن»، بأنه «دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب، من جهة، ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية والديانات... إلخ، من جهة أخرى»[72]. أما «ألدرج»، فيرى أن «المتفق عليه في الوقت الحاضر، أن الأدب المقارن لا يوازن بين الآداب القومية المختلفة، بحيث يضع بعضها في مقابل البعض الآخر، بل إنه العلم الذي يزوِّد القارئ بوسيلة، تمكِّنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة في الزمان والمكان، دون اعتبار للحدود الإقليمية الضيقة، وبذلك يرتبط الأدب بنواحي النشاط الإنساني كله»[73]. وهذا يعني أن «ألدرج» يرفض ما درج عليه نقّاد «الأدب المقارن»، وشكّل بذلك – أو حاول – عرفًا وتقليدًا جديدين في دراستهم المقارنة، وبخاصة في موضوع التأثيرات، فهو يرفض الموازنة بين شاعرين، أو أدبين، ويحاول النزوع في دراسته لموضوعات «الأدب المقارن» إلى العالمية، وربط «الأدب المقارن» بالنشاط الإنساني دون اعتبار لنواحي الزمان والمكان.

وصفوة القول، إن أول ما يميز المدرسة الأمريكية ويحدد ملامحها، أنها أولاً، تبنّت دراسة العلاقات الداخلية للأدب، أو ما يسمى «أدبية الأدب»، بتأثير من الشكلانيين الروس و«رينيه إيتامبل»، وثانيًا، اهتمامها بدراسة «الأدب

الشفهي»، كما بيَّن ذلك «رينيه ويلك»، وثالثًا، عملت على توسطع نطاق دراسة «الأدب المقارن» وإدخال عدة علوم جديدة، وسَّعت من مجال الدراسة المقارنة، إذ تصبح المقارنة بين الأدب من جهة والعلوم الإنسانية من جهة أخرى، ورابعًا، رفض «المقابلة» بين الآداب، وربط الأدب بالنشاط الإنساني دون اعتبار للزمان والمكان.

يتضح مما تقدَّم، أن النقَّاد قد أجمعوا على أن الاتصال بين الآداب المختلفة، يمر عبر وسائل متعددة منها: الكتب والمؤلفات، ثم التأثيرات، ويليها دراسة المصادر، وغير ذلك كالشهرة والعادات والأزياء والتجارة الخارجية للأدب... إلخ. والذي يهمنا من ذلك هو دراسة التأثيرات والمصادر لاشتباه مدلولاتها بمدلول «التَّناص». فما هي التأثيرات؟، وما هي ميادينها؟، وما هي أشكال دراستها؟، وما هي المصادر؟، وما هي طبيعتها وأنواعها؟، وما هي أوجه الائتلاف والاختلاف بين التأثيرات والمصادر من جهة، و«التَّناص» من جهة أخرى؟ وبناء على هذا، نستطيع تحديد علاقة «التَّناص» بـ «الأدب المقارن» في إطاره الكلي.

تشير الدراسات المقارنة في مقاربتها لموضوع التأثيرات، إلى أنها علاقة تفاعل وأخذ وعطاء، تنشأ بين عملين أدبيين كتبا بلغتين مختلفتين، ثبتت بينهما علاقة تأثير وتأثر مدعَّمة بالأدلة والبراهين، وليس لمجرد الاشتباه أو توارد الخواطر، يؤدي إلى تأثر أحدهما بالآخر لأسباب مختلفة، بغض النظر عن كون التأثيرات مباشرة أو غير مباشرة، إذ المهم في ذلك هو وقوع عملية التأثير وكفى، ليبدأ بعد ذلك دور المقارِن في إظهار الصلات التاريخية للتأثير والتأثر، «سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية، أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص، التي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي»(74)، شريطة ألاّ يتعرض الناقد للقدح أو المدح، لأن هذا لا يدخل في نطاق

الدراسة المقارنة، فالمؤثِّر ليس أفضل من المتأثِّر، وأدب المؤثِّر ليس أفضل من أدب المتأثِّر أيضًا. إن العلاقة بينهما علاقة تلقيح طبيعي، تؤدي إلى انفتاح الآفاق أمام الآداب وتطورها، وتغذّيها بأشكال تعبيرية، ومرجعيات ثقافية لها قيمة كبيرة في تطور الفنون والآداب، بل المعارف الإنسانية بشكل عام.

وبناءً على ذلك، فإنه مهما تكن ثقافة أمة المتأثِّر، أو حضارتها... إلخ، عليه أن يتخلص من عقدة النقص والدونية، أمام حضارات الأمم الأخرى وآدابها، وألا يجد حرجًا من التأثر بها، إذا رأى أنها يمكن أن تكون بذرة، أو لبنة في صرح مستقبل الأدب القومي الذي يشيِّده مع أدباء آخرين في عصره وبعد عصره. لكن عليه ألا يكون مقلدًا، لأن التقليد قتل للشخصية الأدبية والفردية، التي يسعى إليها الأديب في كل زمان ومكان. لذلك فـ «الأدب المقارن» جوهري لتاريخ الأدب والنقد، لأنه «يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي، وكل أدب قومي يلتقي حتمًا في عصور نهضاته بالآداب العالمية، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنساني، أو القومي»[75]، حيث يرفد بِسِمات حضارية جديدة نتيجة اتصاله بالآداب العالمية، تؤدي إلى خلق تحولات مهمة في الحساسية الأدبية بخاصة، وفي مسار الأدب القومي عامة.

تشكِّل دراسة التأثيرات عبر مستويين من الدراسة: الأول «كمّي»، والثاني «نوعي». يدرس المقارِن في المستوى الأول، مسائل تتعلق بالرواج الأدبي والثروة الأدبية، حيث «ينصرف المقارن هنا إلى العمل الإحصائي فيبحث في عدد الطبعات، أو عن عدد النسخ، أو عن عدد الترجمات، أو عن عدد الاقتباسات الخاصة بهذا النص، أو بهذا الكتاب»[76]، لكي يقف المقارِن على مدى ارتباط المتأثر بالعصر، ومدى تفاعله مع الآداب العالمية. أما المستوى الثاني، فيبحث فيه المقارِن عن كيفية التأثير، وسماته، وأنواعه، مبينًا أشكاله من تقليد واقتباس واحتذاء وتمثيل... إلخ[77]. فالمستوى الأول، يعمل على عزل النص ليبحث في مسائل خارجية عنه، والمستوى الثاني، يريد التقاط الإشارات التأثيرية التي

ينطوي عليها النص، الناتجة عن وجود علاقة تاريخية بين المؤثِّر والمتأثِّر، ليخلص إلى نتيجة تتمثل في عرض حقائق هذه العلاقة، وتجسيد القواسم الإنسانية المشتركة بين أديب وآخر، أو بين أدب أمة وأمة أخرى.

بيَّن د. مناف منصور أهمية التأثيرات ومناهجها بقوله: «قيمة التأثير هي أن يتحوّل إلى حركة عصر... إن أهمية التأثير تكمن في مدى توغله في عمق ضمير الأمة المتأثرة، ليصبح اتجاهًا أصيلاً خلاقًا... إن أرقى أنماط التأثير، هو حين يكون الاتصال بنتاج الآخرين عاملاً على استيقاظ ما في أصالتنا من دفائن إبداع»(78). وعلى هذا يمكن أن نتحدث عن تأثير ذي بعد واحد، وهو أضعف أنواع التأثير، وعن تأثير يمارس سلطة ما على النصوص التي يتفاعل معها ويقوم بتأويلها، أو التعديل فيها حتى تندمج في بنية العمل الفني، وعن تأثير يخالف رؤية المقتبس منه «المؤثر»، فتحمل شخصية المتأثر بالتالي خصوصية الرؤيا وأصالتها، وفرادة الصياغة في مستوياتها المختلفة. وبذلك تهتم التأثيرات بتحليل الروافد، واستخلاص طبيعة العلاقة التي ربطت بين الأدبين، لتتحول بعد ذلك إلى طريق خلاّق يسلكه الأدباء، لتحقيق نهضة أدبية.

إذا كانت دراسة التأثيرات تبدأ باستقراء النص الأدبي، لاستخلاص ما فيه من مراجع خارجية مستقاة من أدباء، أو نصوص سابقة، ثم رد ذلك إلى تحديد شكل التأثير وطبيعته ونوعه، وتقييم الكيفية التي يتم بها استخدامه لدى المتأثر، فإن دراسة المصادر تبدأ بالنص أيضًا، ولكنها تنفصل عنه انفصالاً تامًا للبحث عن الأصول، أو الوثائق، التي ينطوي عليها النص سواء كانت أدبية أو غير أدبية، لأنها شكّلت الثقافة الشخصية للمتأثِّر، كالبحث مثلاً في مكتبة المتأثر عن الكتب والمراجع المتصلة بالنص، أو سؤاله عن قراءاته السابقة، ومدى تأثيرها فيه... إلخ. وهذه كلها دراسة حول النص، وخارج نطاقه، ولهذا يجمع النقاد على أن دراسة المصادر تندرج ضمن موضوع «تاريخ الأدب».

تشتمل المصادر على جميع المعارف التي حصّلها الأديب في حياته، وبأي أسلوب أو طريقة كانت، فعلى سبيل المثال، تشكِّل الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية المخزون الثقافي للأديب، ويدخل فيها المقروء المعرفي الأجنبي بلغته الأصلية أو المترجمة، ورحلاته الداخلية والخارجية ومشاهداته... إلخ. ويحدد د. محمد غنيمي هلال أهم هذه المصادر في ثلاثة أنواع، هي:

1 – ما انطبع في خيال الأديب نتيجة لما رأى في أسفاره من مناظر طبيعية، وآثار فنية، وعادات وتقاليد قومية.

2 – مخالطة الأديب للبيئات والنوادي، التي تهتم بالثقافات الأدبية العالمية في أرجاء الوطن نفسه.

3 – المصادر المكتوبة، وهي ما ينصرف إليه المعنى بصفة عامة، حين يطلق اسم المصادر، وهي أسهل أقسام المصادر دراسة، وأيسرها تحديدًا، إذ مظنة البرهنة عليها وحجتها متى وجدت لا تدفع[79]. ويتنوع البحث في هذه المصادر بحسب المقصود من الدراسة وما تبغي الوصول إليه، إذ قد يكون البحث جزئيًا، وقد يكون كليًا. فالبحث الجزئي، يتمثل في مصادر مؤلف وأثره في نص من نصوص أديب ما، أو في ديوان من دواوينه، أو في أعماله كلها، وقد يكون البحث عن بيان مصادر أديب، أو أكثر في أدب أمة ما، مثل تأثير «إليوت» في الشعر العربي المعاصر، أو تأثير موضوع أدبي معين في أديب أو عدة أدباء، مثل تأثير شعر الغزل العربي في شعراء «التروبادور» في الأندلس. أما البحث الكلي في المصادر، فقد يكون دراسة المصادر في أدب أمة بأكملها، ومدى تأثره بأدب أمة ما، أو عدة أمم، مثل علاقة التأثير والتأثر بين الأدب العربي القديم والأدب الفارسي.

بناءً على ما تقدَّم، نستطيع استخلاص أهم النتائج التي تفرِّق بين «التّناص» و«الأدب المقارن»:

1 – انبثق مصطلح «التّناص» من مناهج الدراسات اللغوية الحديثة – وهي دراسات نقدية في وجه من وجوهها – نظرت إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية مغلقة على ذاتها، تنفي المراجع الخارجية للنص، واتخذ لنفسه منحى متميزًا حيث حطَّم فكرة بنية النص ومركزيته، وجعله منفتحًا على العالم مع أخذه في الاعتبار الإطار اللغوي للنص، وبنيته الداخلية والخارجية، أو السطحية والعميقة لإنتاج الدلالة. أما «الأدب المقارن» فيقصر نفسه على البحث عن مواطن التأثيرات ودراسة المصادر، وتنتهي مهمة المقارِن عندما يكشف عن الأصول التي استقى منها الأديب مادته الأدبية، أو غيرَ الأدبية، أي أنه يقصر نفسه على دراسة المشكلات الخارجية للأدب، وكيفية هجرة التأثيرات وقياس مدى انتشارها. وهذا يعني أن المقومات اللغوية والفنية للنص، تغيب وتختفي وراء حجب كثيفة من المعلومات، والمراجع الخارجية المتصلة بالمؤلف وحياته وعصره... إلخ. أما في «التّناص» فتظهر وتتجلى هذه البنى لتبين عن الرؤيا الإبداعية المتكاملة للنص الأدبي.

2 – يتناول التّناص دراسة النصوص الأدبية وفق رؤية يستعلي فيها على الزمان والمكان، بطريقة تجعل منهما أشياء لانهائية. أما «الأدب المقارن»، فيدرس النصوص وفق رؤية تجعل النص محددًا في إطار زمان ومكان، حيث يبحث في أثر أديب في أديب آخر، مثل أثر «بول فاليري» في سعيد عقل، أو أثر أديب في أدب أمة ما، مثل أثر «لافونتين» في القصة العربية على لسان الحيوان، أو أثر أدب أمة ما في أدب أمة أخرى، مثل أثر الأدب العربي في آداب أوروبا عن طريق العرب في الأندلس. وهذه كلها عبارة عن صورة محددة في إطارها الزماني والمكاني.

3 – يخرج الناقد في دراسته للنصوص الأدبية وفق مبدأ «التّناص» عن الإطار التاريخي، أو «المنهج التاريخي»، وهي صفة أخرى فارقة بينه وبين الأدب المقارن. إذ يهتم الأدب المقارن بدراسة العوامل والمؤثرات التاريخية

والمصادر التي أدت إلى تأثير أدب في أدب آخر، فيعمل على إظهار الصلات التاريخية التي ربطت بين أمتين، ثم يدرس أسبابها وطبيعتها ونوعها... إلخ، ويفصِّل القول في ذلك متسائلاً هل تم الاتصال عن طريق الحروب مثلاً؟ أو التجارة؟ أو السفارة؟، أو الكتب؟، أو الرحلات؟، أو عن طريق وسيط ثالث كالترجمة؟... إلخ. هذه كلها أسئلة مهمة وأساسية إذا أردنا أن نتعرف على القواسم الإنسانية المشتركة، وكيفية هجرة الظواهر الأدبية من مكان إلى آخر، أو من أمة إلى أخرى، أو إذا أردنا تحديد القضايا الفنية والموضوعية المتماثلة أو المتعارضة في أدب أمتين، أو رصد ملامح العلاقات التأثيرية التي ربطت بين أمتين، وهذا كله ذو أهمية في تاريخ الأدب القومي، لإظهار صلته بغيره من الآداب العالمية. لكن أين «أدبية» الأدب في ذلك كله؟ وأين «شعرية» الشعر أيضًا؟ لقد تم تجاهلهما، وبالتالي يصبح النص في المرتبة الثانية من اهتمام المقارِن، في حين يحتل النص بوصفه عملاً فنيًا المرتبة الأولى من اهتمام الناقد في دراسة «التّناص».

4 - لا يشكِّل التباين بين أمتين أو لغتين للناقد وفق مبدأ «التّناص» شرطًا لازبًا في دراسته للنص الأدبي، كما هو الشأن لدى المقارِن الذي يعتبر أن العلاقة التأثيرية التي تربط بين أدبين حتى تدخل ضمن مجالات بحثه، لابد أن تكون بين أمتين متباينتين ولغتين مختلفتين، وعلى هذا ليس من المقارنة في شيء دراسة تأثير المتنبِّي في شعراء عصره، أو شعراء العصر الحديث، فمثل هذا الموضوع في رأي نقاد الأدب المقارن يدخل ضمن الأدب القومي، أو تاريخ الأدب، وليس ضمن الأدب المقارن، كما يخرج من المقارنة الكاتب الأجنبي الذي أبدع أدبًا باللغة العربية. ويقابله خروج الكاتب العربي الذي أبدع أدبًا بلغة أجنبية من المقارنة. أما «التّناص» فلا ينظر إلى مثل هذه القضايا، إذ هو مهتم بإبراز النصوص الغائبة، التي يتضمنها النص،

وتشكّل قوام بنيته الإبداعية، بغض النظر عن كونها داخل الأدب القومي، أو خارجه، وبالتالي فإن منهج الدراسة في «التّناص» أكثر «شمولية» من منهج الدراسة في الأدب المقارن، الذي يمكن وصفه بأنه تجزيئي.

5 - يتفق «التّناص» مع «الأدب المقارن» في الإطار العام لتحديد مصطلحاتهما تحديدًا دقيقًا، ليفرّقا من خلالها بين نوعيات مختلفة من الكتّاب والمبدعين وطريقة التأثير، أو طريقة «التّناص» وكيفيته وشكله. فكانت مصطلحات الاجترار والامتصاص والحوار... إلخ، وغيرها في «التّناص»، ومصطلحات التقليد والاقتباس والاحتذاء والتمثيل في الأدب المقارن.

6 - يتفق «التّناص» و«الأدب المقارن» في أن غنى الأدب ينشأ من تفاعله مع الآداب الأخرى، وعقد علاقة حوار متبادل معها، وعدم انطوائه على نفسه، وأنه لا عيب مطلقًا في هذا، مهما تكن عبقرية الكاتب أو عظمة الأمة التي ينتمي إليها، لأن الثقافة والفكر ميراث إنساني، وليس وقفاً على أمة دون أخرى. كما يتفقان في الاحتراز من خلع صفة التأثير والنصوص الغائبة على شاعر ما، أو أدب أمة ما، دون أدلة تثبت ذلك، سواء كانت هذه الأدلة من خارج النص أو من داخله. وأخيرًا اتفقا في تقنية التوظيف للنصوص المتأثرة والغائبة داخل النص الأدبي، فتحدث النقاد في «الأدب المقارن» عن تأثير «تأويل» وتأثير «عكسي»، وتحدَّث النقاد في «التّناص» عن تناص «تآلف» وتناص «تخالف»، وهي مصطلحات متشابهة في المفهوم والدلالة.

## السرقات الأدبية

شكّلت ظاهرة «السرقات الأدبية» في النقد العربي القديم ظاهرة مهمة، أدلى النقاد فيها بدلوهم، فدبّجوا الصفحات للتعريف بها، وتحديد أنواعها، وأسباب انتشارها وجودة الأخذ وعيوبه... إلخ. فقد تعرضت لدراستها كتب

الأدب العامة، كالأغاني لـ «أبي الفرج الأصفهاني»، وغيره، وكتب النقد الممتزجة بالبلاغة كالبديع لـ «ابن المعتز»، وعيار الشعر لـ «ابن طباطبا»، وأسرار البلاغة لـ «عبدالقاهر الجرجاني». وقد جنحت هذه الكتب في دراستها للظاهرة إلى التعميم لا التخصيص، بمعنى أن البحث فيها سار في اتجاهين: الأول التحديد النظري للظاهرة. والثاني الإشارة إلى السرقات دون الارتباط بفترة محددة، أو التركيز على شاعر معين لمعرفة أثره في شاعر آخر، أو عدة شعراء آخرين. وكانت إشاراتهم جزئية، ومتناثرة وغير ممنهجة، فتحدثوا عن سرقة «طرفة بن العبد» من شعر «امرئ القيس»، وسرقة «النابغة» من شعر «أوس بن حجر»، وسرقة «حسّان بن ثابت» من شعر «عنترة بن شداد»... إلخ.

وبقي الأمر على ما ذكرته سابقًا، حتى ظهر «أبو تمام» الذي أثيرت حوله شكوك كثيرة، لخروجه على تقاليد القصيدة العربية، ورغبته في تأسيس تيار أو مذهب أدبي جديد، يواكب طبيعة العصر، وقد عمل بعض النقاد - فيما أعتقد - على وقف هذا التيار المتدفق، ومقارنته بالأصالة الشعرية العربية لدى «البحتري»، فاتُّهم بـ «السرقة» من الشعراء السابقين أو المعاصرين، مما أدى إلى ذيوع خصومة حوله بين أنصار القديم وأنصار الحديث. نتج عن ذلك نوع جديد من كتب النقد المتخصصة في دراسة الظاهرة، مقتصرة على دراسة شاعرين، هما «أبو تمام» و«البحتري»، بالإضافة إلى دراسة قضايا نقدية أخرى في ثنايا الكتاب، وتمثّل ذلك في كتاب الآمدي «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري». وبذلك كانت دراسة الآمدي من الدراسات المنهجية المهمة، ليس في ظاهرة السرقات فحسب، بل في دراسة الشعر وبنياته اللغوية والتصويرية والفنية... إلخ، ثم توالت الكتب التي سارت على هذا النهج، ومنها كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي الجرجاني.

ولعل أهم الأسباب التي أدت إلى انتشار ظاهرة «السرقات»، إيمان اللغويين بـ «الموروث وتبلوره في أحكام لا يصح الخروج عليها، واعتقاد النقاد

والشعراء على حد سواء، أن القدماء ذهبوا بالمعاني واستغرقوها وسبقوا إليها، وليس أمام المحدثين إلا الاستمداد من زادهم والسير على دربهم، فتأنّقوا في الصياغة الفنية، وتجمّلوا في الأساليب الشعرية والتصويرية، وفي هذا يقول «ابن طباطبا»: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على مَنْ كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ صحيح، وحيلة لطيفة، وخلاّبة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمُطَّرح الملول»[80].

وقد خالف ابن رشيق الرأي السابق، ولعله الناقد العربي الوحيد الذي أدرك خطأ هذه المقولة، فقال: «أما المعاني فما قلّت، غير أن العلوم والآلات ضعفت»[81]، فابن رشيق إذن يرجع السبب إلى قلة اهتمام الشعراء بالثقافة، وضعف مقومات الشاعرية لديهم، والدليل على ذلك أنك إذا «تأملت هذا تبيَّن لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة «جرير» و«الفرزدق» وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة، التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة»[82]، ويرجع ذلك إلى تقدّم العلوم والفنون.

ومهما يكن من أمر، فإن ظاهرة «السرقات»، لم تقف عند حدود الشعر، بل تجاوزتها، وتسربت إليه بعض الفنون النثرية، كالأمثال وأقوال الفلاسفة والعبارات المشهورة... إلخ، وتضمينها في القصيدة، حيث يذكر «ابن طباطبا» سرقة «أبي العتاهية» لأقوال «أرسطو»، فيقول: «ولما مات الإسكندر ندبه أرسطاطليس فقال: طالما كان هذا الشخص واعظًا بليغًا، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظه بسكوته... فاختصره «أبو العتاهية» في بيت، فقال:

**وكانت في حياتك لي عظات ... فأنت اليوم أوعظ منك حيًا**»[83]

ومن الجدير ذكره، أن البحث في ظاهرة «السرقة الأدبية»، لم يكن وقفًا

على النقد العربي، بل نجده منتشرًا في النقد الأوروبي منذ عصر اليونان، مرورًا بالعصور الوسطى وعصر النهضة، وإن كان ذلك بدرجات أقل، لاعتمادهم في عصر النهضة على استلهام التراث، ومحاكاته في أبهى صوره، وأروع نماذجه، وأبدع تجلياته منذ عصر الإغريق، من أجل تجاوز ما كان يعرف بعصر الظلام. فقد وصم نقاد العصور الوسطى، خاصة الشاعر، بأنه سارق، أو خاطف، أو متطفل، وهذه الدلالات التي تحمل معنى الإثم الأخلاقي، هي نفسها التي تشير إليها معاجم اللغة العربية «سرق منه مالاً، وسرقة مالاً – سرقاً وسرقة: أخذ ماله خفية، فهو سارق...، ويقال سرق السمع والنظر: سمع أو نظر مستخفيًا»[84]، فـ «السرقة» إذن هي حصول المرء على شيء ليس من حقه الحصول عليه، سواء كان ذلك خفية أو غصبًا. وهذه الدلالات هي التي أكدها النقد العربي، والنقد الأوروبي، يقول شلبي: «إن مؤرخي الأدب وعلماء اللغة الأوروبيين، قد نصبوا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة، حتى إن اسمًا من أسماء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقة مثل «هيرودوتس، أرستوفان، سوفكليس»[85]. ويجمع النقاد الأوروبيون على صدق مقولة الناقد الفرنسي «فرناندز» عن الشعراء السارقين بأنهم «يقطفون أزهار حديقة لا يملكونها»[86]. ولامت «مدام دي سكوديري» الشاعر الفرنسي «كورني» على سرقته مسرحيته المسماة «السيد» من الأدب الإسباني[87]. وبهذا لم يهتم النقاد بدراسة فاعلية النصوص وعلائقها وصلاتها، وسارعوا إلى إلصاق التهم الأخلاقية والأدبية بالشاعر المتأثر بغيره، وبالغوا في ذلك، ولم يجل بخاطرهم أن الشاعر لا يبدع من فراغ، إنما يبدع من مخزونه الثقافي أو الشعري المخبوء في ذاكرته، المختزن في شعوره أو لاشعوره التعبيري والخصوصية الذاتية. ولكن بقدوم القرن الثامن عشر، تحوّل البحث من السرقات إلى المقارنات الأدبية.

استخدم النقاد العرب في معالجتهم لظاهرة «السرقات»، مسميات متباينة تدل على موضوعية الناقد، أو تحيزه، أو رؤيته النقدية، من هنا رأينا «أبا هلال

العسكري»، يطلق عليها «الأخذ»، وكذلك فعل «ابن رشيق»، وسمّاها الآمدي «السرقات»، أما «عبدالقاهر الجرجاني» فكان أكثر توفيقًا في مصطلحه «الاحتذاء» من النقاد السابقين، لما في هذا المصطلح من دلالات، أولها: السير على نهج الآخرين، وثانيها: الابتكار، وثالثها: تقاسم الأشياء مع الآخرين. ويتضح من هذه الدلالات أن شخصية المحتذِي لا تذوب في شخصية المحتذَى به، بل له شخصيته المستقلة التي تشرَّبت نصوصًا سابقة، تضافرت في إنتاجها ذاكرته الخاصة والعامة، ومخزونه الثقافي، فتخلق القصيدة وفقًا لذلك سياقها الشعري المستقل عن غيرها، وإن استمدت منه وجودها وحياتها. وهي أيضًا تعيد اكتشاف الماضي من جديد، وتسقِط عليه رؤيا جديدة ومعاصرة، ولهذا رأى «الصولي» وغيره من النقاد العرب بحسهم النقدي المرهف أن الشاعر «إذا أخذ معنى لفظ ووشحه ببديعه وتمم معناه كان أحق به»[88]، وهذا يدل على أنه نظر إلى اللغة على أنها إشارات عائمة، تحيا في رحم الرؤيا الشعرية التي يراد التعبير عنها، ومثله في هذا مثل عبدالقاهر الجرجاني.

إذا كان النقاد قد تمايزوا في تحديد مسميات الظاهرة «ظاهرة السرقات»، فإنهم من باب أولى قد تمايزت مناهجهم في النظر إليها، لذلك سوف نشير في الصفحات الآتية إلى بعض الكتب النقدية، التي تعاملت باكتمال، أو بشيء من الاكتمال في دراستها ومنهجها لهذه الظاهرة. وأول هذه الكتب كتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا، الذي يقول فيه: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة»[89]. ولعل لفظ «المحنة» يشير إلى تسامحه مع الشعراء في سرقاتهم لإدراكه صعوبة المرحلة، التي يمر بها هؤلاء الشعراء، ولذلك رأيناه يبيِّن لهم كيفية إخفاء السرقة، فيقول: «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني، واستعارتها وتلبيسها حتى تخفي على نقادها والبصراء بها... فيستعمل المعاني المأخوذة في

غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنًى لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في المدح..»[90]. فلا يرى ابن طباطبا جناحًا إن هو وضع مثل هذه القوانين لإخفاء السرقة، وكذلك فعل كثير من النقاد الذين جاءوا بعده، ولو أنهم نظروا إليها على أنها قضية تشرّب وتحويل وتأثير وتأثر وتفاعل، لما وضعوا هذه القوانين، ولكانت دراسة هذه الظاهرة قد اتخذت منحًى مغايرًا عن المنحى الذي اتخذته في النقد العربي.

يُعدُّ «الآمدي» واحدًا من النقاد المتميزين، الذين أسهموا بنصيب وافر في حركة النقد العربي، التي نشأت حول ظاهرة السرقات الأدبية في القرن الرابع الهجري. ويُعد كتاب «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري» من أوائل الكتب، اتي أُلِّفت في هذا الحقل النقدي للتعريف بالسرقات، وتعليل أسبابها... إلخ، والموازنة من خلال ذلك بين شاعرين لهما باع عظيم في تاريخ الشعر العربي، وكان لهما أشياع ومخالفون، حيث تعصّب قوم لأبي تمام، وتعصّب قوم للبحتري، وبهذا نقل «الآمدي» «المفاضلة من مرحلة اعتماد الأحكام الجزئية، إذ كان يُفضّل الشاعر لقصيدة أو لبيت واحد، إلى مرحلة من النقد لا يقتصر على تحديد خصائص الطائيين، وتقييم شعرهما، بل يتجاوز إلى الحشد الثقافي الزاخر»[91]، فعكس بصدق صورة النقد العربي، ولذلك جاء الكتاب لكي يستقصي على الشاعرين محاسنهما ومساوئهما من خلال موازنة تفصيلية، ومبدأ دعا فيه المؤلف إلى التزامه الموضوعية والإنصاف، دون أن يحدد من أشعر من الآخر، وفي هذا يقول: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر»[92]، وهو يفعل ذلك ليس عن جهل بالشعر، أو ضعف في قدرته على الحكم، فـ «الآمدي» عالم بالشعر وبلغة العرب ومناهجها وأساليبها في القول، لكنه ارتأى أن يكون محايدًا، لأن هذا أعدل المناهج وأقربها إلى قول الحق. لكن الحقيقة التي أجمع عليها النقاد، هي أن «الآمدي» لم يلتزم دائمًا هذا المبدأ الذي اختاره لنفسه، فتعصّب للبحتري

على أبي تمام، لأنه أكثر من ذِكر كلمات مثل «حلاوة اللفظ»، و«صحة العبارة» في وصف شعر البحتري، بالإضافة إلى كثير مما عده سرقة في شعر أبي تمام، يدخل في باب المعاني المشتركة وليس الخاصة.

وأثناء مناقشة «الآمدي» لقضية «السرقات» في شعر الشاعرين، عرَّج على قضيتين مركزيتين في دراسة ظاهرة «السرقات» الأولى هل السرقة في اللفظ أو في المعنى؟، والثانية تفريقه بين المعاني العامة والمعاني الخاصة في السرقات. وافق «الآمدي» في القضية الأولى آراء عامة النقاد السابقين له، والذين رأوا أن السرقة في الألفاظ دون المعاني، أو أن سرقة المعاني أخف وطأة من سرقة الألفاظ، لأنه لا غنى للشعراء عن تناول المعاني ممن سبقهم، شريطة أن يكسوها ألفاظًا من عندهم، ويخالفوا فيها غرض صاحبها[93]، لأن المعاني الطريفة يمكن أن تقع لأي إنسان. فـ «المفاضلة» إذن في الألفاظ وليس في المعاني، وقد ورد ذلك في سياق أسباب استقصائه لسرقات أبي تمام، مبينًا ما وقع له – أي الآمدي – من كتب السابقين، وما استنبطه واستخرجه هو بنفسه، يقول: «وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أُخرِّجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أنّ مَنْ أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا بابًا ما تعرَّى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادّعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس»[94]، وهو لم يفعل الشيء نفسه مع شعر البحتري، لأن أصحاب البحتري لم يدّعوا لشاعرهم ما ادّعاه أصحاب أبي تمام له من الابتداع والاختراع، ولهذا جاءت الدراسة عنه في هذا الباب موجزة.

أما القضية الثانية التي ذكرها «الآمدي» في كتابه، فهي قضية المعاني المشتركة والخاصة، ويذكرها «الآمدي» في سياق ما ورد على ألسنة أصحاب البحتري، قائلاً: «ولكن ليس كما ادّعيتم وادّعاه أبو ضياء بشر بن يحيى في

كتابه، لأنّا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجري طباع الشعراء عليه فجعله مسروقًا، وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك، فما كان من هذا الباب فهو الذي أخذه البحتري من أبي تمام»(95)، وهذا القول يثير مسألتين، الأولى: اتفاق النقاد على أن السرقة في المعاني الخاصة وليس في المعاني المشتركة، والثانية: أنهم لم يتفقوا على تحديد المعاني المشتركة والخاصة بدقة، ويضعوا لهما معيارًا واضحًا يتم التعامل على أساسه، وقد أدى غياب المعيار النقدي إلى إطلاق الأحكام جزافًا في أغلب الأحوال، لاعتماده على الذوق الشخصي للناقد، فما كان يراه ناقد بأنه سرقة، خالفه فيه «الآمدي» مصرّحًا بأنه لا سرقة فيه. يقول «الآمدي»: «فمما أورده أبو ضياء من المعاني المستعملة الجارية مجاري الأمثال، وذكر أن البحتري أخذه من قول أبي تمام:

**جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن بغير سماح أو طعان بحالمِ**



وقال البحتري:

**ويبيت يحلم بالمكارم والعلى حتى يكون المجد جلّ منامه**

وهذا الكلام موجود في عادات الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجار كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحبَّ شيئًا، أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجدِهِ بها.... ولا يقال لمن كانت هذه سبيله: سرق، وإنما يقال له: اتفاق»(96). ويقول «الآمدي» في موضع آخر من كتابه «ووجدت ابن أبي طاهر خرَّج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقًا»(97). وهكذا اتهم «الآمدي» أبا تمام والبحتري بالسرقة بالرغم من غياب المعيار، الذي يمكن استنباط هذه الصفة على أساسه، بالرغم من محاولته تحديد الموضوعات التي لا سرقة فيها كما وردت في الكتاب، وهي الاتفاق بين الشعراء أو ما يسمى بتوارد الأفكار أو الخواطر، والأمثال السائرة، والألفاظ المباحة

الشائعة، والمعاني المشتركة، واختلاف الغرض، وهذا كله ينفي صفة السرقة عن الشاعر.

وقد استطاع «عبدالقاهر الجرجاني أن يفك شيئًا من غموض المصطلحات التي جاءت في ثنايا كتاب الموازنة، وغيره. وكان أكثر تحديدًا لمعيار المعاني المشتركة والمعاني الخاصة، يقول: «واعلم أن المشترك العام والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضُل لا يدخله والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك منه ما كان صريحًا ظاهرًا لم تلحقه صنعة، وساذجًا لم يعمل فيه نقش، فأما إذا رُكّب عليه معنى ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعرض - داخلاً في قبيل الخاص، الذي يملَك بالفكرة والتعمُّل، ويُتوصل إليه بالتدبُّر والتأمُّل»[98]، وعلى هذا نجد العام الذي تحوّل إلى خاص فأصبح ملكًا للشاعر، ونجد الخاص الذي تحوّل إلى عام فأصبح مشاعًا بين الشعراء.



قسّم عبدالقاهر الجرجاني المعاني إلى قسمين، أطلق على الأول: «المعاني العامة»، أو «المعاني العقلية»، وأطلق على الثاني: «المعاني الخاصة»، أو «المعاني التخييلية»، والسرقة، على حد قوله، لا تكون إلا في المعاني الخاصة فقط[99]، وهو بذلك يتفق مع النقاد السابقين. فالأول لا يدخله التفاضل بين الشعراء، لأن العقلاء يتفقون في الأخذ به في كل زمان ومكان، ويمثّل له بأحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والأمثال والحكم المأثورة... إلخ. والثاني هو ما يمكن أن يدخله التفاضل بين القائلين، ويمكن من خلاله وصف أحدهما بأنه أكمل من الآخر إذا زاد عليه شيئًا، لكنه يعترف أن هذا القسم لا يحيطه تقسيم[100]. كما وضع الجرجاني بعض المصطلحات والقواعد الفلسفية في التعامل مع ظاهرة السرقات، فتحدث عن «الاتفاق في عموم الغرض»، مثل وصف المدوح بالشجاعة والكرم، وهذا لا سرقة فيه، و«الاتفاق في وجه الدلالة» وهو ينقسم عنده إلى

قسمين، الأول: فيجب أن ينظر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرًا في العقول والعادات فإنه لا سرقة فيه. والثاني: وإن كان ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبُّر، وينال بطلب واجتهاد، وكان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وكان كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، فهو الذي يجوز أن يدعي فيه الاختصاص والسبق والأولية»[101]. وعلى هذا يمكن القول بأن «الاتفاق في عموم الغرض» لا تدخله السرقة، وأما «الاتفاق في وجه الدلالة»، فينقسم قسمين: الأول، لا تدخله السرقة، لأنه مما يشترك فيه الناس، والثاني، تدخله السرقة، لتحوله إلى معنى خاص بالشاعر، لأنه من صياغته، وبهذا تحوّل الصياغة المعنى العام إلى معنى خاص.

استطاع عبدالقاهر الجرجاني كما يقول د. محمد مصطفى هدّارة، أن يستعمل ما فات النقاد السابقين في دراساتهم للمعاني التي هي عماد ظاهرة السرقات، «وحوّل دراسة السرقات من دائرة الجمود والاتهام، إلى دراسة فنية خالصة للمعاني وتطورها، وتأثُر الشعراء بعضهم ببعض، إلى ما سوى ذلك من دقائق فنية تنفي وجود سرقة على الإطلاق، إلا أن تكون نسخًا ومكابرة»[102]، بل تجاوز ذلك عندما تحدّث عن مبدأ «الاتفاق في وجه الدلالة»، إذ أشار إلى أهمية الصورة الشعرية في السياق، وكيفية نقل الشاعر الصورة إلى صورة أخرى تتسم بالتجديد والإبداع. وبذلك أصاب ظاهرة السرقات تحوُل جديد على يديه لأنه لم يهتم باللفظ والمعنى لتحديد وجود السرقة، أو عدم وجودها في شعر الشاعر. وإنما أضاف إلى ذلك مناقشة الصورة الشعرية باعتبارها مكمن الإبداع الشعري وأساسه، ويرجع ذلك إلى اهتمام عبدالقاهر بالبعد النفسي للمعنى العام وقوته التأثيرية في المتلقي في سياق البحث عن الاحتذاء «السرقة».

بناءً على ما سبق، نستطيع استخلاص أهم النتائج التي تفرِّق بين «التّناص» و«السرقات الأدبية» على النحو الآتي:

1 – يرتبط مفهوم «التّناص» بدراسة النص الأدبي، باعتباره جنسًا غير مقيد بنوع محدد من التفاعل مع النصوص الأخرى، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، قومية أو عالمية، لغة واحدة أو أكثر من لغة، ثقافة واحدة أو أكثر من ثقافة... إلخ، وهذا ما أطلقنا عليه سابقًا استعلاء «التّناص» على حدود الزمان والمكان. أما «السرقات الأدبية» فقد ركّزت على سرقة الشعراء المحدثين من الأقدمين، أو سرقة المحدثين من المحدثين، وتجاوز بعض النقاد سرقة الشعر من الشعر إلى سرقة الشعر من النثر، أو من أقوال الفلاسفة مثل سرقة أبي العتاهية من أرسطو[103]، وهي إشارات قليلة إن لم تكن نادرة. لكن الميزة التي تجدر الإشارة إليها هنا، هي أنهم لم يربطوا السرقات في حدود اللغة القومية مثل فعل «الأدب المقارن» في دراسته للتأثيرات.



2 – اهتم النقاد في موضوع «التّناص» بدراسة الكيفيات التي يتم بها ظهور نص سابق في نص جديد وتحديدها، وتحديد مصطلحاتها بدقة، ذلك إلى ربط النص بإطار البنية التي تتشكّل من مجموعة من الأنساق المتحولة، التي تتفاعل فيها هذه الأنساق وتتكامل في بناء داخلي يتسم بالشمولية والتنظيم وفق قوانين محددة، وهذا يعني أخذ القضايا الفنية في الاعتبار عند عملية تحليل «التّناص»، باعتبارها نسقًا يتضافر مع الأنساق الأخرى، لتكون دراسة «التّناص»، على هذا الاعتبار، دراسة النص في صورته الكلية، أو ما يقاربها. أما «السرقات الأدبية» فقد اكتفت مثل «الأدب المقارن»، برصد الظاهرة، وطرائق ممارستها، أو بمعنى آخر الوقوف عند حدود رد السرقة إلى أصلها. وهذه دراسة تعزل النص عن بنيته الكلية، أو تعزل الأنساق المكوِّنة للنص عن بعضها بعضًا. ومن هنا كانت الدراسة جزئية أو تجزيئية جاءت على حساب الاهتمام بالمقوِّمات الفنية للنص.



3 – يهتم النقاد في موضوع «التّناص» بمعرفة المدى الذي وصلت إليه التجربة

الشعرية الجديدة، في استيعابها وتفاعلها مع النصوص أو التجارب السابقة، وكيفية تحويل هذه النصوص، لكي تتلاءم مع طبيعة العصر، وأي الآليات والتقنيات استخدمت في ذلك، دون الانحياز المسبق إلى أي من النصين المدروسين، وتشير دراسة «السرقات الأدبية» إلى غير ذلك، إذ اكتفت برصد الظاهرة، والموازنة بين السارق والمسروق، أو بين الأصل والصورة، وفضّلوا في حالات كثيرة جدًا الأصل دون إبداء الأسباب المقنعة لهذا الحكم، وبهذا يتحول الشاعر إلى مستهلك غير متفاعل مع الآخرين، وتتحول قصيدته إلى مُزَق لا يجمع بينها جامع.

4 – لم يهتم منظرو «التّناص» بإعطاء بعد أخلاقي للقضية، ولم يخطر في بال نقاده مثل هذا الحكم على الإطلاق، بل أجمعوا على أن النصوص لا تُبدع من فراغ، وإنما تستند إلى نصوص سابقة. فـ «التّناص» إذن شبكة من العلاقات والتفاعلات، والهدم والبناء، تقيمها النصوص مع بعضها بعضًا، وتتدفق بلا نهاية. لكن دراسة «السرقات الأدبية» لدى النقاد، تتجه في أغلب أحوالها إلى تأثيم السارق أخلاقيًا، وإذا تجاوزوا عن خلع صفة الإثم الأخلاقي عن السارق، فإن عليه أن يحسن الأخذ والإخفاء، كأن يغيِّر غرض السرقة مثلاً من المدح إلى الهجاء أو العكس، ولذلك أجهدوا أنفسهم في وضع قوانين تتحول فيها السرقة من عيب إلى فن.

5 – حدّد النقاد في دراستهم لـ «التّناص» مجموعة من القوانين والآليات والتقنيات... إلخ، التي يُدرَس «التّناص» على أساسها، فتحدثوا عن آليات واضحة كالاجترار والامتصاص والحوار... إلخ، وتقنيات محددة كـ «التّناص» المباشر وغير المباشر، و«التّناص» الجزئي والكلي، و«التّناص» المختلف والمؤتلف... إلخ. ولقد حاول النقاد الذين تعرضوا لظاهرة «السرقات» أن يضعوا معايير نقدية ثابتة، فتحدثوا عن اللفظ والمعنى، وفي أيهما تكون السرقة، وتحدثوا كذلك عن المعاني المشتركة والمعاني الخاصة،

وتحدثوا عن السرق والسلخ والنسخ والغصب والاختلاس... إلخ[104]، لكنهم عادوا واختلفوا في تحديد المعاني العامة والمعاني الخاصة، فما عدّه القاضي الجرجاني سرقة، لم يعدُّه الآمدي كذلك، والعكس. وما عده «أبو ضياء»، ذاكرًا أن البحتري سرقة من أبي تمام، عدّه «الآمدي» من الكلام الموجود في عادات الناس ولا سرقة فيه، لأنه من المعاني العامة وليس من المعاني الخاصة[105]. وهكذا اختلف النقاد في تحديد المعيار بدقة، مما أدى إلى غموضه، وإلى وجود التباس كبير في الحكم على الشعراء، بل لابد أن يكون قد وقع عليهم الظلم لأن الأمر أصبح مقرونًا بالذوق الشخصي، وهوى النقاد مع هذا الشاعر أو ذاك، وهذا ما حدث لأبي تمام مع «الآمدي».

# الهوامش

1) د. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية – مكتبة مصر – ط 1، ص 33.

2) انظر د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1997م، ص 31.

3) د. صلاح فضل: نظرية البنائية، ص 203.

4) نعني بالقيم الخلافية للدوال: مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها ومعرفة العلاقة فيما بينها. للاستزادة من هذا الموضوع، انظر ما سبق ص 196-197.

5) انظر رولان بارت: درس السيميولوجيا – ترجمة ع. بنعبدالعالي – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط 2 – 1986م، ص 83.

6) يمنى العيد: في معرفة النص – دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط 3 – 1985م، ص 38.

7) د. عبدالسلام المسدِّي: الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية للكتاب – ليبيا – 1977م، ص 122.

8) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت – ط 2 – 1985م، ص 23-24.

9) انظر ما سبق، ص 26.

10) انظر ابن منظور المصري: لسان العرب «مادة نصص» – دار صادر – بيروت – المجلد السابع – ط 1 – 1991م، ص 97-98.

11) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – نادي جدة الأدبي الثقافي – السعودية – 1985م، ص 13.

12) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص 85.

13) عبدالنبي اصطيف: مكوِّنات النص الأدبي العربي الحديث – مجلة الناقد – بيروت – العدد 24 – 1990م، ص 32.

14) روبرت ديبوغراند (وآخرون): مدخل إلى علم لغة النص – نابلس – ط 1 – 1992م، ص 9.

15) ابن جني: الخصائص – تحقيق محمد علي النجّار – دار الهدى – بيروت – ط 2 – ج 1 – 1952م، ص 33.

16) يعني بالتّضام: ما يقوم بين مكوّنات النص من علاقات نحوية، أما التقارن: فهو يدرس ما تتصف به مكونات النص من وثاقة صلة، وسهولة تواصل فيما بينها. أما القصدية: فموضوعها اتجاه منتج النص إلى أن تؤلّف مجموعة الوقائع المعرفية نصًا ذا نفع عملي في تحقيق مقصد المؤلف، أي في نشر معرفة أو بلوغ هدف. انظر ديبوغراند (وآخرون): مدخل إلى علم لغة النص، ص 17-30.

17) انظر ما سبق، ص 10.

18) ما سبق، ص 35.

19) د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – المركز الثقافي العربي – المغرب – ط 2 – 1986م، ص 120.

20) انظر ما سبق، ص 120.

21) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، دراسة ضمن كتاب لتزفتان تودوروف (وآخرين) في أصول الخطاب النقدي الجديد – ترجمة وتقديم: أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط 1 – 1987م، ص 103

22) ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي – ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط 1 – 1986م، ص 269.

23) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 104.

24) تزفتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري – ترجمة: فخري صالح – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 2 – 1996م، ص 122.

25) ما سبق، ص 125.

26) ما سبق، ص 125.

27) انظر ما سبق، ص 127-130.

28) ما سبق، ص 127-128.

29) ما سبق، ص 129.

30) انظر ما سبق، ص 128.

31) انظر ما سبق، ص 136-137.

32) د. عبدالواحد لؤلؤة: شواطئ الضياع – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1999م، ص 27.

33) د. محمد عبداللطيف: قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني – الشركة المصرية العالمية للنشر – مصر – ط 1 – 1995م، ص 142.

34) د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الحديث، ص 156.

35) انظر د. صلاح فضل: شفرات النص – دار الفكر – مصر – ط 1 – 1990م، ص 77.

36) باقر جاسم محمد: التّناص، المفهوم والآفاق – مجلة الآداب – بيروت – العدد 7-9 يوليو، أغسطس، سبتمبر 1990، ص 65.

37) ما سبق، ص 65-66.

38) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 103.

39) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص 13.

40) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً – مكتبة مدبولي – مصر – 1993م، ص 36.

41) د. عبدالله الغذّامي: الخطيئة والتكفير، ص 9.

42) انظر ما سبق، ص 8.

43) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 36.

44) ما سبق، ص 36.

45) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 105.

46) عبدالوهاب ترّو: تفسير وتطبيق مفهوم التّناص في الخطاب النقدي المعاصر – مجلة الفكر العربي المعاصر – بيروت – العدد 60-61 – يناير، فبراير، – 1989م، ص 78.

47) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، ص 38-39.

48) انظر ما سبق، ص 37.

49) انظر ما سبق، ص 37.

50) د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية، ص 147-148.

51) أدونيس: زمن الشعر – دار العودة – بيروت – ط 3 – 1983م، ص 212.

52) مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 105.

53) انظر ما سبق، ص 108.

54) انظر ما سبق، ص 108.

55) ما سبق، ص 107.

56) ما سبق، ص 107.

57) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص 63.

58) انظر مارك أنجينو: مفهوم التّناص في الخطاب النقدي الجديد، ص 110.

59) ما سبق، ص 110.

60) انظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

61) انظر د. محمد مفتاح: استراتيجية التناص، ص 121.

62) انظر رينيه ويلك وأوستين وارين: نظرية الأدب – ترجمة: محيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق – 1972م، ص 57.

63) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط 1 – 1996م، ص 17.



64) ما سبق، ص 17-18.

65) انظر رينيه ويلك: نظرية الأدب، ص 60.

66) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، ص 19.

67) ما سبق، ص 19.

68) انظر ما سبق، ص 20.

69) رينيه ويلك: نظرية الأدب، ص 61.

70) ما سبق، ص 58.

71) ما سبق، ص 60.

72) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، ص 23.

73) ما سبق، ص 24.

74) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن – دار العودة – بيروت – ط 5 – د.ت، ص 9.

75) ما سبق، ص 10.

76) د. مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن «سعيد عقل وبول فاليري» – منشورات مركز التوثيق والبحوث – بيروت – 1980، ص 115.

77) التقليد: أحط مستويات التأثير بحكم كونه نمطًا ميكانيكيًا يفقد معه المقلِّد لهب الريادة. أما الاقتباس: فهو أرفع مستوى من التقليد، يحفظ للمتأثر قدراً أكبر من حرية الخلق والإبداع. أما الاحتذاء: فيضع المتأثر نفسه في الحالة ذاتها لدى المؤثر أي فيه مشاركة من الداخل. وأما التمثيل: فهو أرقى مستويات التأثير وأصعبها دراسة على الإطلاق، حيث تتم عملية تحويل نوعي لكل ما اكتسبه المتأثر. للاستزادة انظر ما سبق، ص 117-118.

78) ما سبق، ص 119-121.

79) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 343-349.

80) ابن طباطبا: عيار الشعر – تحقيق وتعليق: د. محمد زغلول سلاّم – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1984م، ص 46-47.

81) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: حققه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبدالحميد – دار الجيل – بيروت – ج 2، د.ت ص 238.

82) ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 238.

83) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 115-116.

84) انظر مجموعة من العلماء: المعجم الوسيط «مادة سرق» – مجمع اللغة العربية – مصر – ط 3 – ج 1 – د.ت، ص 444.

85) محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات في النقد العربي – المكتب الإسلامي – بيروت – ط3 – 1981م، ص 246.

86) ما سبق، ص 246.

87) د. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 29.

88) الصولي: أخبار أبي تمام – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – مصر – 1937، ص 53.

89) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 46-47.

90) ما سبق، ص 113.

91) د. مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن، ص 35.

92) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري - حقق أصوله وعلّق حواشيه: محمد محيي الدين عبدالحميد - المطبعة التجارية الكبرى - مصر - ط 3 - 1959، ص 11.

93) انظر الآمدي: الموازنة، ص 273، وانظر أبو هلال العسكري: الصناعتين - حققه وضبط نصه د. مفيد قمحية - دار الكتب العلمية - بيروت - ط 2 - 1984، ص 217-218، وانظر كذلك ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 112.

94) ما سبق، ص 273.

95) ما سبق، ص 50.

96) ما سبق، ص 314.

97) ما سبق، ص 103.

98) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة - علّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت - 1978م، ص 295.



99) انظر ما سبق، ص 228.

100) انظر ما سبق، ص 230.

101) انظر ما سبق، ص 293-294.

102) د. محمد مصطفى هدّارة: مشكلة السرقات، ص 126.

103) انظر ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 115-116.

104) من أخذ معنى بلفظه كما هو، كان سارقًا، فإن غيَّر بعض اللفظ، كان سالخًا، وإن كانت السرقة فيما دون البيت، فذلك هو الاهتدام، ويسمى أيضًا النسخ، وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه أغلبه، فتلك الإغارة والغصب، فإن حوَّل المعنى من نسيب إلى مديح، فذلك الاختلاس. انظر ابن رشيق: العمدة ج 2، ص 281-282.

105) انظر الامدي: الموازنة، ص 50.

* * *

# استخلاص المفهوم واستقرار المصطلح

**فايـــز الشـــرع**

لم تستطع تعريفات الصورة الشعرية حسم محاولة وصف حدود اتساعها، والإلمام بمعرفة عناصر تشكيلها، ولا أدل على ذلك من كثرة هذه التعريفات، وتعدد مرجعياتها الفكرية والفنية، وتكرر محاولات إيجاد تعريف لها، ولعدم توافر القناعة بما تم انجازه.



غير أن تقديم معالجة، تحاول أن تفهم طبيعة هذه الصورة، وتحدد عناصر تكوينها تبدو مهمة صعبة يواجهها البحث، لرصد اتساع الصورة بالرجوع إلى التركيب اللغوي الذي يكونها، وطبيعة التفنن الأسلوبي لهذا التركيب.

وإذ يتحتم الانطلاق من تعريف يسهل هذه المهمة، نبدأ بتعريف الصورة الشرعية بـ (رسم قوامه الكلمات)[1] ليتسنى لنا معرفة الأساس الذي تقوم عليه الصورة في تأدية وظيفتها.

ونلاحظ أن المعنى الناتج عن انتظام الكلمات في تركيب يشع دلالة، لها القدرة على نقل المحتوى المراد، هو الأساس الذي يحرك فاعلية تشكيل الصورة، ويهيئ أسباب تكونها. وعند هذا نستطيع أن نحيط بالصورة في أضيق مساحة لها.

ومن جهة أخرى يمكن أن نستعين بتعريف عزرا باوند، الذي استند إلى الزمن في تحديد مساحة الصورة، وحدود اتساعها، بعد المرور بالأثر الدلالي لتركيبها اللغوي، حين عرَّفها بـ (تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن)[2]، إذ لا يكون الزمن عنصرًا من عناصرها، بقدر ما يمثل مقياسًا لاكتمالها في أثناء التلقي.

وبهذا التعريف نكون ملزمين بحجب تسمية (صورة شعرية) عما لا تتوافر فيه مقاييس هذا التعريف، الذي أتاح قدرًا من السلامة في البحث، جرت عليه البحوث في تخليصها من أشكال تقدير حجم الاتساع بإعطاء تسميات للصورة، تهيئ لهذه البحوث الإفلات من طائلة الخروج المرسومة لحجم الصورة، كتسمية الصورة المركبة، التي خرجت من إطار أحادية المشهد المتخيل إلى تعدده، عن طريق جمع الصور في كيان تصويري، يحتوي على أكثر من صورة مفردة[3].



ومفهوم الصورة المركبة لا يسعف دراستنا التي تبحث في بناء أشمل، وأوسع وأكثر انسجامًا من مجرد صور مفردة الحدود، صور أخرى لإقامة كتلة تصويرية ذات مشاهد ومواقف متعددة، لذا لابد من اللجوء إلى ما يحقق الرغبة في إيجاد هذا البناء الموسع، فكانت الصورة الكلية هي المبتغى من هذه الدراسة التي تحاول رصد ظاهرة فنية لإعطائها الوصف النقدي المناسب.

ولكن مصطلح الصورة الكلية الذي نحاول أن نضعه للدلالة على هذه الظاهرة الشعرية يلتقي – من حيث التسمية – مع ما وضعه الدكتور صالح أبو أصبع، لوصف بعض النماذج الشعرية التي وردت في دراسته[4]، التي ينظر فيها (إلى القصيدة باعتبارها كيانًا عضويًا متكاملاً، والقصيدة بهذه النظرة صورة كلية لا تتراكم فيها الصور دون ارتباط، بل تتفاعل معًا لإنتاج هذه الصورة الكلية)[5].

ومـا يجـعل هذه الدراسـة، التي نحن بصـددها لا تندرج تحت مـا يحـدده الدكتور أبو إصبع من مفهوم للصورة الكلية، أنها لا تنظر إلى القصيدة بوصفها عملاً شعريًا مكونًا من أجزاء، تجمعها علاقة، تحكم ربط هذه الأجزاء، لتبدو في حالة من التلاصق لتكوين كيان أكبر، يمكن التعبير عنه بـ (الكل الرياضي وهو مجموع الأجزاء المكونة للقصيدة)(6).

وبهذا ينطبق المفهوم – الذي سعى للتأسيس له الدكتور أبو إصبع – على أية قصيدة تكون صورتها الكلية ناتجة عن تعدد صورها، وأفكارها، وما تزخر به من تراكيب ودلالات.

ويصبح مفهومه الذي اشتركنا معه في التسمية، واختلفنا معه في الدلالة، بعيدًا عن التشكيل الكلي لصورة، يفضي التجزؤ فيها إلى أن يكون كل جزء ممثلاً للتحقيق التصويري لجانب من جوانبها، مما يكرس عدم فاعلية هذا الحيز التصويري، إذا ما أخرج عن الإطار الكلي المكتمل.



ولابد من الإشارة إلى أن مفهوم الدكتور أبو إصبع يجعلنا ندخل أعمال المشهد الأكثر هيمنة على الإنتاج الشعري العربي في دراستنا، إذ يتألف كل عمل شعري من أجزاء تحقق شمولاً ظاهريًا في تناول موضوع واحد، بينما يرى المفهوم الذي نسعى إلى اعتماده للصورة الكلية أن لها قابلية الانقسام على مكونات ذات دلالات نهائية، على الرغم من جزئيتها. فلا يمكن أن يتحقق الاكتمال والإنتاج الدلالي إلا باستيفاء العمل الشعري (القصيدة) بأكمله كصورة واحدة، وإن احتوت على مشاهد ليس لها أية فاعلية بعزلها عن هذا الكيان، مما يرسخ النظرة إليها بوصفها وحدة تركيبية كبرى، ذات مركزية في الدلالة.

وقد يقترب ما نصف به الصورة الكلية من مفهوم الوحدة العضوية، المقصود به (وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع. وما يستلزم ذلك في ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا، حتى

تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء وظيفته فيها. ويؤدي بعضها إلى بعض طريق التسلسل في التفكير والمشاعر)(7).

وعلى الرغم من سمة التوحد، التي تكتسبها القصيدة بهذا الوصف كوحدة عضوية، إلا أن ثمة فروقًا تجعلنا نلتمس اختلافها عن الصورة الكلية، ويظهر الاختلاف جليًا فيما قرره التعريف من ضرورة، وجود (وحدة الموضوع) إذ لا يمكن توافر وحدة الموضوع مقياسًا للصورة الكلية، بقدر ما يمثل مظهرًا لسيادة موضوع واحد على القصيدة، كما يمكن أن يكون هذا الموضوع ناتجًا عن موضوعات متعددة، تصب في موضوع واحد.

وينطبق تلمس الاختلاف على المقصود بـ (وحدة المشاعر، المفضية إلى ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا به تتقدم القصيدة شيئًا فشيئًا) الذي يقرر تعدد الصور والأفكار بما تدل عليه، من تعدد للكيانات المستقلة داخل كيان القصيدة الواحدة، بدليل عدم إطلاق صورة أو فكرة إلا على ما اكتمل في الأداء. أما وحدة المشاعر فليس بالضرورة أن تكون متناسبة مع وحدة التصوير التابعة لمخيلة الشاعر.

يضاف إلى ما قلناه أن انصراف مفهوم الوحدة العضوية إلى البناء التركيبي الخاضع لتوحد داخلي، سوغ الدكتور محمد مندور أن يقترح مصطلح (التصميم الهندسي)، بدلاً من الوحدة العضوية(8).

ويقترب تعريف الوحدة العضوية من فهمنا للصورة الكلية، في الفقرة التي تنص على (أن تكون أجزاء القصيدة، كالبنية، الحية لكل جزء وظيفته فيها، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر)، ولكن المنطلق الذي يحكم هذه الفقرة مازال مرتبطًا بالقصيدة، وأجزائها، والشاعر ومشاعره، مما يجعل هذا الوصف أكثر عمومية فضلاً عن كونه يتيح للشاعر،

الذي يتوافر نتاجه على الوحدة العضوية، حرية في بث مشاعره الذاتية وإفراغ انفعالاته من دون أن يكون للتعبير عنها إطار، يرسم حدودها التعبيرية، ويجعلها ضمن نسيج تصويري واحد.

ويؤكد ما نذهب إليه ما مثّل الدكتور محمد غنيمي هلال للوحدة العضوية من نموذج هو قصيدة (أخي) للشاعر ميخائيل نعيمة(9)، إذ يعبر الشاعر في هذه القصيدة عن الشعور بالانكسار بنفس تشاؤمي حزين، يوزع النظرة المأساوية للحياة بعد الحرب على مقاطع القصيدة الخمسة. وتفتقر القصيدة إلى الحدث المركزي الذي ينتظم العناصر والأجزاء مكونًا صورة كاملة. ونظرة فاحصة لها، تظهر أن علاقة التضاد تهيمن على كل مقطع من مقاطعها الثلاثة الأولى، إذ يمثل كل مقطع مشهدًا حياتيًا، يحتل التفاؤل جانبه الأول، تاركًا التشاؤم يحتل الجانب الأخر، وهو ما يركن إليه الشاعر ويدعو أخاه إلى مشاركته فيه.



ويتدرج التناول من الحديث عن الغرب وفعلهم التمجيدي بعد الحرب، يقابله النكوص والصمت والبكاء، إلى عرض الاختلاف في المصير بين حال الجندي، الذي يعود بعد الحرب إلى أحضان أهله، وحال من يخاطبه الشاعر ولا يملك أهلاً ليعود إليهم، لأن الجوع لم يترك له أهلاً ولا أصحابًا، يتبع هذين الحالين المقطع الذي يعرض حال الفلاح بعد الحرب، وهو يعود ليحرث أرضه ويزرعها، مقابل من جفّت سواقيه، ولم يترك له الأعداء غرسًا سوى جيف الموتى. وهو الحال المقابل دائمًا بصورة سلبية للصورة المشرقة المليئة بالأمل، ويمثلها الطرف الأول من كل مقطع ويتلو هذين المقطعين، دعوة الأخ إلى حفر قبور للموتى. وحيث لا يعود للأحياء مأوى، ولا أهل ولا جار، تكون الدعوة لحفر خندق لمواراة الأحياء.

والقصيدة في كل ذلك لا تخرج عن الخطابية التي طرفاها الشاعر ومن يوجه إليه خطابه ممثلاً بالأخ، ولا يمكن أن نحكم على هذه القصيدة بكونها صورة كلية، لعدم توافر وحدة التصور، ولا البناء المشهدي المتواشج، المنتمي

لعالم واحد، على الرغم من أن موضوعها واحد، وزاوية التعبير واحدة (صوت ينادي ويخاطب من يدعوه أخاه طوال القصيدة).

وإذا نذكر هنا بالوحدة الحية، التي يفضي بعضها إلى بعض لتكوين الوحدة العضوية، نجد أن الدكتور في استشهاده بهذه القصيدة يغفل ذكر المقطع الثالث، من دون أن يؤثر ذلك في القصيدة، مما يدل على تراكمية تعبيراتها. فلو أضفنا لها مقاطع أخر لم يغير كثيرًا من النظرة إليها، بوصفها دالة على توافر الوحدة العضوية برأي الدكتور هلال.

ولا يتطابق مفهوم الصورة الكلية مع مفهوم جماعة الديوان للوحدة في القصيدة لـ (تكون عملاً فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التماثل بأعضائه، والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها)[10]. إذ إن الملاحظ على هذا المفهوم، الذي برز في دعوة لهذه الجماعة، تركيزه على التناسب العضوي للقصيدة، الملقى على عاتق الصياغة الشكلية، أو البناء الظاهري منها، ليرتبط كل جزء فيها بمفصل ملائم، يحافظ على تناسق بنائها أسوة بالاكتمال الشكلي للتمثال.

لا يخفى على المطلع جذور هذا المفهوم الداعي إلى تحرر القصيدة من الارتكاز على البيت الواحد من دون الالتفات إلى القصيدة ككل، تأثرًا بالدعوة الرومانسية التي تحث على وحدة القصيدة الغنائية، تبعًا لوحدة الخيال الذي ينتجها. ولا يبعد هذا المفهوم - لدى العقاد - الذي اتخذ التمثال ووحدة أعضائه مقياسًا لوحدة القصيدة، عما قرره الحاتمي من مفهوم لوحدة القصيدة حين خلق الإنسان واتصال أعضائه مقياسًا لنجاحها[11].

وعليه فلا يمكن أن يكون هذا المفهوم بديلاً عن الصورة الكلية، لأن مجرد تحقيق تواشج بين أبيات القصيدة، وانطلاقها من موضوع واحد لا يكفي لأن تقع

تحت هذا المفهوم، والدليل على ذلك ما أنتجه العقاد نفسه وعبدالرحمن شكري، ومن شعراء الديوان، اللذين لا نجد في ديوانيهما نماذج للصورة الكلية سوى النزر اليسير.

وبعد، فلابد من المرور بدعوة الدكتور محمد زكي العشماوي لتحقيق الوحدة العضوية، إذ يريد من (القصيدة، التي تتحقق فيها الوحدة، أن ترتبط عناصرها جميعًا كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق، فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقة، غير منفصلة عن الوظيفة، التي يقوم بأدائها عنصر آخر، بحيث تسير هذه الوظائف مجتمعة في اتجاه واحد، وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارئ)[12]، ومن ثم يعمد إلى التنظير لوحدة القصيدة بشروط أهمها (إن هيمنة صورة، أو الإحساس الواحد في سائر العمل الفني، هو أساس الوحدة العضوية فيه)[13].

ليكشف بهذا الشرط عن تشوّش الرؤية لديه في تحديد مفهوم لوحدة القصيدة، إذ لا يفرق بين هيمنة صورة أو إحساس واحد، ولا يخفى أن الإحساس الواحد في القصيدة لا يؤدي دائمًا ما تؤديه الصورة الكلية لها.

ويذهب الدكتور العشماوي إلى إبراز حقيقة أن التتابع المنطقي لأجزاء القصيدة،لا يشكل أهمية في القيمة الفنية للصورة، بقدر ما تعطينا، هذه القيمة، التسلسل الفني لأجزائها[14].

لكنه يخالف ما قرره، من ضرورة الابتعاد عن النظرة المنطقية لأي قصيدة، فيقول ضمن شروط وحدة القصيدة: (إن الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرًا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني إنما تحمل من الإحساس وتؤدي من الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى، المجاورة لها، وإن من مجموع هذه الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية، التي تنتهي إليها القصيدة)[15].

فالاختلاف بين ما نقصده من مفهوم للصورة ومفهوم الدكتور العشماوي لها، يتضح من خلال مفهوم الوحدة العضوية للقصيدة. ولتوضيح مستوى الاختلاف نلجأ إلى ما عده الدكتور العشماوي نموذجًا للوحدة العضوية في القصيدة، والصورة الكلية لها، إذ وقع اختياره على قصيدة (الطمأنينة) لميخائيل نعيمة[16]، منوها بوحدتها الفنية، إذ، (تتحد فيها الفكرة بالعاطفة، باللغة، بالموسيقى، التي ينبع من داخلها إحساس واحد مهيمن يأخذ في النمو والتطور حتى تنتهي إلى التكامل والوحدة)[17].

وعلى الرغم من هذا الإحساس الواحد يهيمن على موقف الإنسان في هذه القصيدة، إلا أننا نبقى بإزاء خطاب لإنسان تحصن روحيًا لمواجهة أي حادث خارجي، يحاول النيل من صلابة نفسه وثبات عزيمته، لتغدو الطمأنينة صورة للشعور بالقوة الناتجة عن انعدام التأثر السلبي، بما تخبئه الأقدار للإنسان من مصاعب وأخطار.



وليس ثمة صورة واحدة تستطيع من خلالها أن نعدّ هذه القصيدة صورة كلية، إذ لا يكفي الإحساس الواحد المهيمن عليها دليلاً على هذه الوحدة[18].

ويبقى أن نؤكد على أن ما حاورنا به النصوص النقدية، التي تناولت الوحدة العضوية والصورة الكلية واختلفنا معه، لا يعني بطلان هذه الجهود النقدية، بقدر ما هو نظرة من زاوية أخرى غير التي نظرت هذه الجهود النقدية الكبيرة إليها، وهي تعالج المنتج الفني بأكمله، بينما تقتصر دراستنا على ظاهرة لها نماذجها الخاصة بها.

وبعد أن قمنا بتنحية كل ما اشترك مع مفهوم الصورة الكلية في التسمية، واختلف عنها في القصد جانبًا، نتجه إلى إيجاد مفهوم للصورة الكلية، يضمن استقلالها، مصطلحًا ينطبق على ظاهرة في الشعر العربي، في الحقبة التي

تغطيها الدراسة، وكل ما يشترك معها في تحقيق الشروط اللازمة لإطلاقه عليه في الحقب الأخر من الشعر.

ولإيجاد مفهوم مستقل للصورة الكلية، نبدأ من الطرح المألوف لمفهوم الصورة الشعرية، وهو ما لم يكن دقيقًا - كما أسلفنا - في إبراز الحدود المحيطة بها، وحجم مساحة التصوير، ضمن نطاق التكوين الخيالي للصورة أو العرض المشهدي لها.

ويمكننا الإحاطة بحدود الصورة عند اكتمال ما تعرضه من تكوين خيالي، أو ما تقدمه من مشهدية، تبدأ وتنتهي، لتعطي فكرة صيغت بطريقة تعبيرية، تنقلها من عالم التجريد، المعد للإدراك الذهني، إلى عالم الإدراك الحسي، المعبر عنه بلغة وتركيب يختلفان عما تعرض به الفكرة، التي يعبر عنها بما ناسبها من ألفاظ، لا إسراف في استعمالها، إلا للإيضاح، ولا خروج للغتها من مهمة نقل ما تعنيه.



وتبقى مهمة الإحاطة بمفهوم الصورة الكلية رهينة الانطلاق مما تأسس من تعريفات ومفاهيم تمنحنا فرصة الدخول إلى ميدان التعريف بها، ورصد تحققها في الشعر العربي، وذلك عندما نقرأ بأن (الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي)[19].

وإذا علمنا أن التجربة هي (الصورة الكاملة النفسية، أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرًا ينم عن عميق شعوره وإحساسه)[20] بدا لنا جليًا أن التجربة تمثل الظهير غير المرئي للصورة الشعرية، كما أنها الأساس المقترن بالقدرة الحدسية على إنتاجها بشتى أنواعها من جزئية أو كلية، كلا بحسب طبيعتها.

وليس غريبًا أن تفتقر الصورة الجزئية - ذات البناء المكثف - إلى الإيحاء

المكتفي بذاته عن التجربة، حين تنتظمها قصيدة لتصبح لبنة من لبناتها، لأن ما تؤديه من فعل تخيلي ضمن المجال، الذي تشغله في القصيدة، لا يضمن لها الانفراد والتميز معهما، بلغ ما تكتنز به من طاقة دلالية تختزن جوهر التجربة، الأمر الذي يساعد على تضاؤل حجم الإيحاء بعملية إزاحة تمارسها الدلالات الأخرى للصور في القصيدة.

إن التلقي – الكمي – الكامل للقصيدة، التي تحتل فيها الصورة المعبرة عن تجربة مكانًا جزئيًا، لا يلغي امتلاك الصورة القدرة على تمثيل معنى كلي، يتصف بالشمولية إذا ما عزلت عن السياق الذي ترد فيه، كبيت أبي ذؤيب الهذلي المشهور:

**وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع**

إذ مثلت الصورة معنى كليًا جرى التعبير عنه بصورة مكثفة، تنحو منحى الحكمة في الأداء ضمن سياق شعري كامل(21). وتشترك الصورة المكثفة في تعبيرها عن الفكرة مع الصورة الموسعة (التي تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيلة، كما أن كل عبارة تعدل تعديلاً قويًا العبارة الأخرى)(22)، فيسوغ التعبير عن كلمة الصورة (الكل الفني المكتمل سواء في ذلك أن تكون استعارة، أو ملحمة كـ (الحرب والسلام) مثلاً(23)، ولكن هذا الاشتراك لا يبيح للصورة المكثفة على الرغم من غناها الفكري، أن تنافس الصورة الكلية المستحقة لهذا الاصطلاح لأسباب عدة، منها:

1. إن الصورة الكلية تعبير عن فكرة كلية، وتمثيل لتجربة ناضجة ببناء خيالي متحول تحولاً تامًا، لينفصل عن المعنى التجريدي للفكرة وطرق أدائها المباشرة. وتتصف هذه الفكرة بالعمومية في النطاق المعرفي والنشاط التأملي، الذي يحكم علاقة الإنسان بالعالم، فضلاً عن علاقته بالمجتمع.

2. استحواذ الصورة الكلية على العمل الشعري بأكمله، منتظمة القصيدة

لتحقيق مجال تصويري خيالي، ذي دلالة كبرى، تقع القصيدة داخل حدوده، على الرغم من وقوعه داخل حدودها فيمثل أحدهما الآخر.

3. ممارسة الصورة الكلية هيمنة على مخيلة المتلقي، فاتحة أفاقًا تصويرية واسعة، تتجاوز ما يمكن للمتلقي إدراكه من معنى في الصور الجزئية بسبب قصرها.

4. إتاحة التفاصيل الجزئية للتصوير، فيها إبراز التنوع في العاطفة، أو ما يرافق أفق التصوير من مشاعر، وإيحاءات متعددة، تمنحها الحركة النامية للصورة، التي يرافقها نمو مماثل لدى المتلقي.

وبهذا لا يمكن معاملة الصورة الكلية على أنها صورة جزئية مكثفة جرى توسيعها ببناء يخفف من شعريتها، على الرغم من أن الصورة الكلية لا تنافس الصورة المكثفة في حدة ما تخلفه من هزة لدى المتلقي، نظرًا لاختلاف الوظيفة، التي تشغلها الصورة الكلية عن الوظيفة الشعرية، التي تؤديها الصورة المكثفة بصيغتها الجزئية، التي يمكن للصورة الكلية أن تحتويها ضمن بنائها الموسع، بشرط أن لا تكون تجمعًا لوحدات دلالية صغرى تكون وحدة دلالية كبرى، من دون أن تكون لهذه الوحدات الصغرى ضرورة بنائية أساسية فيها. وهذا لا يعني دخولها في مشابهة مع القصائد المعنية بالتعبير عن موضوع واحد يسميه بنفيست (المعنى المقصود الشامل)[24] إذ (لا تعدو قصيدة مكونة من عدة عشرات من الأبيات أنها تنويع لمعنى بسيط من قبيل (إني أحبك)[25].

وإن بقيت هنالك كلمة فهي إيجاد تعريف بعد فسح المجال أمام السعي لإبراز الأصول والأساسيات التي تتكون منها الصورة، لتمثل ما نقصده بهذا المفهوم قبل الشروع بتعريفه، وهذه الأصول هي:

1 – الفكرة الأصل.

2 – التحول المجازي.

3 – التوسيع السردي.

ترتبط الفكرة الأصل بالمكون الذهني المجرد، الذي كان الأصل في تكون الصورة - القصيدة على نحو كلي في الاكتمال الذهني والتمثيل الكلامي. أما التحول المجازي، فيشغل موقع العامل الرئيس في تحويل الكلام الذي كان ترجمة لمفاد الفكرة الأصل من المباشرة في الأداء، إلى بناء صوري متكامل العناصر، ينتقل بالخطاب من مستوى الإبلاغ إلى مستوى الإيحاء (البلاغة)، في تكوين يبتعد عن تفعيل عناصر الواقع في ظل النظام المنطقي، الذي يكرسها وينتقل بها إلى عالم الخيال، حيث الطبيعة الخيالية للعلاقات بين العناصر. أما التوسيع السردي، فهو العنصر الذي يمد مكونات الصورة المتحولة مجازًا، لتشكيل بناء فاعل متسع من العلاقات والتفاصيل المنتمية إلى عالم واحد، ويكون السرد بهذا الفهم خارجًا عن وظيفة القص الواقعي.

وبعد الإلمام بأهم المبادئ التي تتكون منها الصورة الكلية، يمكن أن نعرفها إجمالاً بأنها (صورة شعرية موسعة، تستند إلى فكرة مركزية توجهها دلاليًا). وحينما نحاول التفصيل نعبر عنها بـ (تركيب تصويري يستند إلى فكرة مركزية ينقلها من التجريد إلى التجسيد، بوساطة تحول مجازي عن التعبير المباشر عنها، وتوسيع يؤديه السرد الذي يضيف صورة إلى صورة، ومشهدًا إلى مشهد بربطها بالفاعل، الذي تتنامى حركته، ويتسع فعله بكل إضافة حتى بلوغ نهاية تستوعب تأدية الفكرة).

# المصادر

1) الصورة الشعرية: 21/ سي دي لويس، ترجمة أحمد نصيف الجنابي – مالك سلمان حسن إبراهيم – دار الرشيد.

2) نظرية الأدب: وارين، ويلك: 241، الشعر العربي المعاصر: 134.

3) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: 60.

4) نعني بها الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة.

5) المصدر نفسه: 75.

6) الاتجاهات الفكرية والجمالية للقصيدة العربية، بحث في مهرجان المربد التاسع، خلدون الشمعة، المحور الثاني/ الثالث: 36.

7) النقد الأدبي الحديث: 373.

8) ينظر الشعر المصري بعد شوقي: ج 3: 141، النقد الأدبي الحديث: 385.

9) النقد الأدبي الحديث: 377-378، همس الجنون: 14-15.

10) الديوان الأدب والنقد: 130. نظرية الشعر من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب 352.

11) ينظر رأي الحاتمي في كتاب العمدة 111/2، الذي يقول فيه: (إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر الجسم، ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالمه).

12) قضايا النقد الأدبي: 106.

13) ينظر: المصدر نفسه: 107.

14) المصدر نفسه: 107.

15) المصدر نفسه: 108.

16) تنظر القصيدة في قضايا النقد الادبي: 22-221، همس الجنون: 73-74.

17) قضايا النقد الأدبي: 220.

18) إن الحال في هذه القصيدة يشابه ما وجدناه في قصيدة أي، إذ بالإمكان إضافة أبيات أو حذفها، وإبدالها من دون أن يؤثر ذلك في بنائها التصويري.

19) النقد الادبي الحديث: 417.

20) المصدر نفسه: 363.

21) تنظر القصيدة في جمهرة أشعار العرب: 313-320.

22) ن ظرية الأدب، وارين، ويلك: 263.

23) الوعي والفن: 11.

24) في الخطاب السردي (نظرية فريماس): 26.

25) المصدر نفسه: 26.

*) اعتمادنا مصطلح الأصول لمعالجة المكونات الأساسية للصورة الكلية، نابع من فهم الأصل على أنه (يدل على قضية كلية، من حيث اشتمالها بالقوة على جزئيات موضوعها، وتسمى تلك الأحكم الجزئية فروعًا) المعجم الفلسفي، 1، 98.



* * *

# الحروف والقول الشعري: المصطلح والدلالة

محمـد الهدلــق



## مدخـل:

عرف العرب في الجاهلية فني الشعر والنثر، وقد وصل إلينا الشعر الجاهلي مكتمل الصياغة، أما المحاولات الأولى لنظمه فلم تصل إلينا، أولم يصل إلينا منها إلا نماذج قليلة جدًا لا تعطي صورة دقيقة عن تلك المحاولات. وقد ذكر بعض الدارسين أن المحاولات الأولى لقول الشعر تمثلت أولا في تأليف كلام مسجوع، ثم أعقب ذلك ظهور الرجز، الذي كان يستخدم في الحرب والحداء والمفاخرة، ثم ظهرت بعد ذلك المقطعات، ثم القصائد[1]. ولا أحد يستطيع تحديد البدايات الأولى لنظم الشعر، ولكن محمد بن إسحاق النديم قد أورد في كتاب الفهرست كلامًا جديرًا بالتسجيل، يوضح فيه وجهة نظره بالنسبة إلى تاريخ ظهور الشعر الفصيح. لقد أورد في المقالة الأولى، التي خصصها لوصف لغات الأمم ونعوتِ أقلامها، كلامًا لبعض العلماء والرواة تحدثوا فيه عن نشأة الكتابة العربية ، ثم عقَّب على تلك الأقوال بقوله:

«فأما الذي يقارب الحقَّ وتكاد النفس تقبله، فذكر الثِّقة أن الكلام العربي

بلغة حمير وطسم وجديس وإرم وحويل. فهؤلاء هم العرب العاربة. وأن إسميعيل (هكذا) لما حصل في الحرم ونشأ وكبر، تزوج في جرهم إلى معاوية بن مضاض الجرهمي، فهم أخوال ولده، فَعلمَ كلامَهم. ولم يزل ولد إسميعيل على مَرِّ الزمان يشتقون الكلام بعضه من بعض، ويضعون للأشياء أسماء كثيرة بحسب حدوث الأشياء الموجودات وظهورها. فلما اتسع الكلام ظهر الشعرُ الجيد الفصيح في العدنانية، وكَثُرَ هذا بعد مَعَد بن عدنان»(2). هذا النص يوضح أن الشعر الفصيح كَثُرَ بعد مَعَد بن عدنان، وهذا يقتضي أن هذا الشعركان موجودا قبل مَعَد، ولكن على نطاق ضيق. وعلى الرغم من أن ابن النديم قد نسب هذا الكلام إلى من وصفه بالثقة، فإنه لم يجزم به وإنما قال: إنه يقارب الحق، وأن النفس تكاد تقبله. وسبب عدم الجزم به يعود إلى البعد الزمني لأولئك الأقوام، وعدم وجود تدوين تاريخي يؤكد هذه الأمور. بناء على هذا، فإن تاريخ الشعر العربي قديم جدًا، وهذا هو الذي تقتضيه طبيعة الأشياء، فمادام الشعر مشتقًا من الشعور، وأولئك الأقوام لهم أحاسيس ومشاعر مثل بقية البشر، فلابد أنهم قد حاولوا تسجيل أحاسيسهم ومشاعرهم في كلام فني يعبر عن ذلك، ولكن ذلك الكلام لم يصل إلينا، بسبب عدم وجود التدوين في الجاهلية، أو ندرته على أية حال. الغريب أن الجاحظ ذا الثقافة العريضة يرى أن تاريخ الشعر العربي قريب من ظهور الإسلام، وأنه لا يسبقه إلا بمئة وخمسين عامًا، أو بمائتي عام على أكثر تقدير(3). ويؤكد الجاحظ رأيه هذا، بقوله: «أما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن، أول من نهج سبيله، وسهَّل الطريق إليه: امرؤ القيس بن حجر، ومهلهل ابن ربيعة. وكُتُب أرسطوطاليس، ومعلمه أفلاطون، ثم بطليموس، وديمقراطيس، وفلان وفلان، قبل بدء الشعر بالدهور قبل الدهور، والأحقاب قبل الأحقاب»(4) ثم يضيف الجاحظ كلاما يدل على عدم الإحاطة الدقيقة بأحوال الشعر عند الأمم الأخرى، إذ يقول: «وفضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب»(5) وليس واضحا تمامًا ما يقصده الجاحظ بقوله: إن «فضيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب»، فإن كان

يقصد أن الأمم الأخرى لا تقول الشعر فإنه بلا شك لم يوفق في قوله هذا، كما أنه لم يوفق أيضا فيما أوردناه له من كلام يتعلق بتاريخ الشعر العربي، مع العلم أن هناك من الدارسين من حاول توجيه رأي الجاحظ المتعلق بتاريخ الشعر العربي على أنه يقصِدُ به الشعر الذي جاء بلغة مضر وحدها وليس الشعر العربي بعامة(6).

أما محمد بن سلام الجمحي، فيؤثر التروي فيما لم يقم دليل على صحته، فقد قال في معرض نفيه لصحة الشعر الذي أورده محمد بن إسحاق في السيرة، ونَسَبَهُ إلى أناس لم يقولوا الشعر قط ، وإلى عاد وثمود: «لم يجاوز أبناء نزار في أنسابهم وأشعارهم عدنان، اقتصروا على معَد ولم يذكر عدنان جاهلي قط غير لبيد بن ربيعة الكلابي... فما فوق عدنان ، أسماء لم تؤخذ إلا عن الكتب، والله أعلم بها، لم يذكرها عربي قط .. فنحن لا نقيم في النسب ما فوق عدنان، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرا فكيف بعاد وثمود»(7). ونص ابن سلام هذا لا يعارض نصَّ ابن النديم، وإنما فيه اعتراف بضياع شعر العرب الأوائل المعروفين، وهذه حقيقة يسهل تفسيرها. والسبب في ذلك أن العرب كانت تعتمد على الرواية الشفوية، وما كانت تدون. ومهما تبلغ الذاكرة من القوة فإنها تظل محدودة القدرة، وما تختزنه من محفوظ هو دائمًا عرضة للضياع . ويؤيد ضياعَ الكثير من الشعر العربي القديم قولُ أبي عمرو بن العلاء: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلُّه، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير»(8). وقولُ ابن سلام إن العرب لما جاء الإسلام شُغِلت به وبالجهاد عن الشعر. فلما انتشر الإسلام «وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يؤلوا إلى ديوان مُدَوَّن ولا كتاب مكتوب ، وألْفَوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقلَّ ذلك، وذهب عليهم منه كثير»(9).

نخلص مما سبق، ومن تفحص ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي، إلى أن هذا الشعر «كلام موزون مقفى»، ويبدو أن هذا شيء لا خلاف عليه، لكن

المثير للتأمل أننا نجد القرآن الكريم ينفي أن يكون القرآن قولَ شاعر، أو أن يكونَ الرسولُ شاعرًا، أو أنه قد عُلِّم الشعر، وهذا لا خلاف عليه بين المسلمين أيضًا، لكن هذا النفي يوحي بأن هناك من العرب، وقت نزول القرآن، مَنْ قد ظنَّ أن القرآن شعرٌ مع أنه ليس موزونا ولا مقفى، ولا يؤثر في هذا أن بعض الآيات قد جاءت متَّزِنة، ولا أن بعضها قد خُتِم بالفواصل، فالحكم إنما ينصب على مجموع القرآن الكريم لا على بعض آياته[10]. وفي السيرة النبوية لابن هشام، وفي غيرها من المصادر أقوالٌ لبعض مشاهير كفار قريش تتحدث عن زعم بعض القرشيين أن القرآن شعر، ولكن هذا الزعم قد فنَّده بعضُ كفار قريش أيضاً. فقد ذكر ابن هشام أن نفرًا من قريش اجتمعوا إلى الوليد بن المغيرة، وقد حضرَ الموسِمَ، فقال لهم: إنه قد حضرَ هذا الموسِمُ وإن وفود العرب ستقدم عليكم وقد سمعوا بأمر صاحبكم «فأجمِعوا فيه رأيًا واحدًا ولا تختلفوا فيكذِّب بعضكم بعضًا.. فقولوا أسْمَع، قالوا: نقولُ كاهن، قال: لا، والله ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهان، فما هو بزمزمة الكاهن ولا سجعِهِ، قالوا: نقولُ مجنون، قال: وما هو بمجنون... قالوا: فنقولُ شاعر، قال: ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كُلَّه رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه، فما هو بالشعر»[11]. ويشبه هذا ما قاله عتبةُ بنُ ربيعة عندما اقترح على قريش، أن يذهب إلى الرسول ليعرضَ عليه أمورًا لعله أن يقبل بعضها، فوافقوه على ذلك، فذهب إليه وعرض عليه ما جاء من أجله، وبعد أن انتهى عتبةُ من ذلك قرأ عليه الرسول آياتٍ من سورة فُصِّلَت، ثم رجع عتبةُ إلى قريش فقالوا له: «ما وراءك يا أبا الوليد؟، قال: ورائي أني قد سمعت قولا والله ما سمعت مثله قط، والله ما هو بالشعر، ولا بالسحر، ولا بالكهانة...»[12]. ويشبه هذا أيضًا ما قاله النضرُ بن الحارث بن كلدة لقريش في شأن الرسول: «... قلتم ساحر. لا، والله ما هو بساحر، لقد رأينا السَّحَرَةَ ونَفْثَهم وعَقْدَهم. وقلتم كاهن، لا والله ما هو بكاهن، قد رأينا الكهنة وتخالجهم وسمعنا سجْعَهم، وقلتم شاعر ، لا، والله ما هو بشاعر، قد رأينا الشعر،

وسمعنا أصنافه كلها: هزجه ورجزه. وقلتم مجنون، لا، والله ما هو بمجنون...»[13].

هناك إذن من كفار قريش من وصَفَ القرآن الكريم بأنه شعر، ووصَفَ الرسولَ بأنه شاعر[14]. وليس واضحا تماما ما إذا كان هذا الوصف ناشئًا عن اعتقاد منهم في ذلك، أم أنه مجرد كلام قالوه بقَصْدِ مناقضة الرسول في قوله عن نفسه وقول القرآن عنه: إنه رسول من عند الله، وأن القرآن كلام الله. وإذا افترضنا أنهم قد قالوه عن اعتقاد منهم، فكيف التبس الأمر عليهم في ذلك مع أن القرآن ليس موزونا مقفى؟، إن الباحث لا يملك هنا إلا أن يتساءل عما إذا كان لدى الجاهليين ثمة سعة في مفهوم الشعر تسمح بدخول نثْرٍ، تتوافر فيه فنِّيًا ملامح الشعرية، ولو لم يكن موزونا مقفى، وإذا كانت هذه السعة موجودة فما مدى انتشارها بين أوساط عرب الجاهلية؟ هذا التساؤل الذي يوحي بافتراض وجود شيء من التسمح في مفهوم الشعر لدى بعض عرب الجاهلية تدفعه أو تُضْعِفه على أي حال الأقوالُ التي أوردناها منسوبة إلى الوليد بن المغيرة، وعتبة ابن ربيعة، والنضر بن الحارث، ولكن هذا التساؤل يظل مع ذلك قائمًا. وممن أحس به وحاول تفسيره من المحدثين الدكتور عمر فروخ، فقد ذكر أن «الكلام الجيد نوعان نثر وشعر. أما النثر فهو الكلام الذي يجري على السليقة من غير التزام وَزْن. وقد يدخل السجعُ والموازنةُ والتكلفُ الكلامَ ثم يبقى نثرًا، إذا بقي مجردًا من الوزن وأما النظم فهو الكلام الموزون المقفى، فإذا امتاز النظم بجودة المعاني وتخير الألفاظ ودقة التعبير ومتانة السبك وحسن الخيال مع التأثير في النفس فهو الشعر. وقد تكون هذه الخصائص في الكلام من غير أن يكون موزونًا ونظل نسميه شعرًا؛ لأن الشعر في حقيقته ما خلب العقل واستولى على العاطفة واستهوى النفس. من أجل ذلك قال عرب الجاهلية عن القرآن إنه شعر، وعن رسول الله إنه شاعر. والعرب الجاهليون لم يقصدوا أن القرآن كلام موزون مقفى، بل نظروا إلى شدة أثره في النفس فقالوا عنه ما قالوا[15].

## الهزروف:

لعل مما يساعد على حلِّ الإشكال السابق الوقوفَ عند خبَرٍ مُثِيرٍ أورده المرزباني في كتاب الموشح، يقول المرزباني: «حدثنا أحمد بن سليمان الطوسي، قال : حدثنا الزبير بن بكار، قال: حدثني إبراهيم بن المنذر، قال: حدثني أبو بكر ابن أويس، عن عبدالرحمن بن أبي الزناد، عن هشام بن عروة قال: سمع عروة ابن الزبير من ابن له شعرًا، وكان ابنه ذلك يقول الشعر، فقال له: يا بني، أنشدني، فأنشده حتى بلغ منه ما يريد من ذلك؛ فقال له: يا بني، إنه كان شيء في الجاهلية يقال له الهُزْرُوف بين الشعر والكلام، وهو شعرك!»(16).

في هذا الخبر المنسوب إلى عروة بن الزبير نصٌّ على أن عروة قد سمع من ابنه شعرًا، وليس شيئًا آخر. وفيه أيضًا نصٌّ على أن ابنه يقول الشعر. وعروة قد سمع من ابنه شيئًا من الشعر، ثم أراد أن يستزيد منه، فطلب منه أن ينشده، فأنشده حتى بلغ ما يريد من ذلك. كل هذه التفصيلات مهمة في إثبات صفة الشاعرية لابن عروة. وعروة لم يكتفِ بسماع القليل من ذلك الشعر وإنما استمع إلى أن اكتفى. ولابد أنه قد تأمل جيدًا هذا الشعر الذي استمع إليه. والمهم هو ما حكم به عروة على شعر ابنه بعد تأمله له. لقد قال له: «يا بني، إنه كان شيء في الجاهلية يقال له الهزروف بين الشعر والكلام، وهو شعرك».

هل هذا الهزروف الذي كان موجودا في الجاهلية، والذي وصفه عروة بأنه بين الشعر والكلام هو جنس أدبي لا نعرف عنه شيئًا؟، أم أنه شيء يمثل فقط مرحلة انتقالية من مراحل تطور الشعر العربي؟. أغلب الظن أن عروة يشير إلى تلك المرحلة الانتقالية؛ لأنه لم يعترف بأن ما أنشده إياه ابنُه شِعْر، وإنما سماه «هزروفًا»، على الرغم من أنه قد شفع كلمة هزروف، بقوله: «وهو شعرك»، مما قد يوحي بالاعتراف بشيء من الشاعرية. فالذي أنشده ابنُ عروة أباه ليس شعرًا، وإنما هو شيء دون ذلك. ويؤيد هذا الفهم أن المرزباني قد أورد هذا

الخبر تحت عنوان: «ما جاء في ذم الشعر الرديء»[17]. كما أن المرزباني قد أورد بعد هذه الرواية لهذا الخبر روايتين أخريين له، توضحان أن وصف عروة لشعر ابنه بأنه «هزروف»، هو نوع من الذم. تقول إحدى الروايتين: إن الزبير بن بكار قال: «حدثني عمي مصعب بن عبدالله مِثْلَهُ، إلا أنه لم يُسنده إلى عبدالرحمن بن أبي الزناد، إلا أن عمي قال: فقال له عروة بن الزبير: يا بني، إنه كان يقال في الجاهلية للناقص قائمة: الهزروف، وهو شعرك هذا»[18]، والرواية الأخرى تضيف أن اسم ابن عروة الذي أَنْشَدَ الشعرَ هو عبدالله، تقول هذه الرواية: إنه «بلغ عروة بن الزبير أن ابنه عبدالله يقول الشعر، فدعاه يومًا، فقال: أنشدني. فأنشده، فقال له: إن العرب تسمي الناقص القائمة من الدواب، التي تمشي على ثلاث قوائم: الهزروف؛ فشعرك هذا من الهزروف»[19].

هذا التفسير لمدلول كلمة الهزروف يقتضي الذم. وهناك معاني معجمية لهذه الكلمة لم تتطرق إليها الروايات الثلاث. فمن معانيها: الظليم، وهو ذكر النعام. والسريع الخفيف، وعليه ورد قول تأبط شرًا يصف ظليمًا:

**من الحُصِّ هزروف يطير عِفاؤه إذا استدرج الفيفاء مدَّ المغابنا**

وقال ابن بري: الهزروف هو العظيم الخلق. والهزروفي الكثير الحركة[20].

ليس في الدلالات المعجمية لكلمة «هزروف» ما يوحي بالذم، سوى ما ورد في القول المنسوب إلى عروة بن الزبير، اللهم إلا إذا أخذنا الجانب السلبي لمدلول كلمتي الخفيف والسريع.

وعروة بن الزبير عالم جليل، ثقة فيما يقول، يشهد له بذلك العلماء الذين ترجموا لحياته[21] فوصْفُهُ لشعر ابنه بأنه هزروف، حسب التفسير الذي يجعله وصفا للدابة الناقصة قائمة، وصفُ ذمٍّ لشعر ابنه، يعني أنه ناقص، والذي

ينقصه هو شيء جوهري، مثل القائمة بالنسبة للدابة؛ فالدابة الناقصة قائمة من قوائمها، لا شك، قد لحقها عيب كبير، ونقص قائمة من قوائمها الأربع يؤثر كثيرًا في قيمتها، وفي طرق الاستفادة منها. ولكن الذي لم توضحه الروايات الثلاث السابقة هو نوع النقص الموجود في شعر عبدالله بن عروة. لقد بَخِلت علينا الرواياتُ بنماذج من ذلك الشعر حتى نتبين منها مَعَالم ذلك النقص. إن الباحث لا يملك هنا إلا أن يتساءل عما إذا كان ذلك النقص خللاً في الوزن والقافية؟ أم في أحدهما؟، أم في جانب آخر غير الوزن والقافية، كخلو شعره مما يُعَدُّ به الشعر شعرًا، فالوزن والقافية على الرغم من أهميتهما للشعر، فإنه ليس بالضرورة أن كل ما توافرا فيه يُعَدُّ شعرًا؛ فهناك مقولات مشهورة تنص على ذلك منها قول ابن سلام في الأشعار التي أوردها ابن إسحاق في السيرة، منسوبة إلى عاد وثمود: «فكتب لهم أشعارًا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف»[22]، وقول: يحيى بن علي المنجم: «ليس كل من عقد وزنًا بقافية فقد قال شعرًا، الشعر أبعد من ذلك مرامًا، وأعز انتظامًا»[23].



ويتصل بهذا الموضوع ما أورده الباقلاني في كتاب إعجاز القرآن، عندما قال في معرض رده على معترضٍ متخيَّل: «فإن قيل: في القرآن كلام موزون كوزنِ الشعر، وإن كان غير مقفى، بل هو مزاوج متساوي الضروب، وذلك أحَدُ أقسام كلام العرب. قيل: من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزونًا، كقوله:

| | |
|---|---|
| رب أخ كنت به مغتبطا | أشد كفي بِعُرا صحبته |
| تمسكًا مني بالود ولا | أحسبه يزهد في ذي أمل |
| تمسكًا مني بالود ولا | أحسبه يغيُّر العهد ولا |
| يحول عنه أبدًا | فخاب فيه أملي»[24] |

وقد علق الباقلاني على هذه الأسطر الأربعة التي تشبه الشعر قائلاً:

«قد علمنا أن القرآن ليس من هذا القبيل، بل هذا قبيل غير ممدوح، ولا مقصود من جملة الفصيح ، وربما كان عندهم مستنكرًا، بل أكثره على ذلك»[25].

ماذا نسمي إذن هذا الكلام الذي أورده الباقلاني ووصف أكثره بأنه مستنكر؟، هل هذا هو الهزروف الذي وصف به عروة بن الزبير كلام ابنه؟ المشكلة التي يواجهها الباحث هنا هي قلة النماذج التي وصلت إلينا من هذا الكلام بحيث لا يستطيع تكوين فكرة دقيقة عنه. ولم يغب عن بال الباحث في هذا السياق النقدُ الذي وُجِّه إلى معلقة عبيد بن الأبرص، والتي وُصِفَ بعضُ أبياتها بأنها خارجةٌ عن الوزن، وقيل عن قائلها إنه قد مزج فيها بين البحور، ووصَفَ أبو العلاء المعري صاحبَها باختلال وزن الشعر، إذ قال عنه:

**قد يخطىء الرأي امرؤ وهو حازم كما اختل في وزن القريض عبيد**[26]

وماذا نسمي أيضا الكلام الذي ألفه عبد الله بن عروة بن الزبير، وما أشبهه من كلام المنشئين الآخرين؟، أهو جنس أدبي بين الشعر والنثر؟، أم هو قول شعري كما ورد عند الفارابي؟[27]. لا نستطيع أن نجزم بشيء في هذا الأمر بسبب غياب النماذج. بل ماذا نسمي أيضًا ذلك الكلام الذي قاله عبدالرحمن بن حسان بن ثابت عندما لدغه الزنبور «فجاء أباه يبكي، فقال له: مالك؟، فقال: لسعني طائر كأنه ملتف في بردي حبرة، فقال أبوه: قلتَ الشعر والله»[28]. لا شك أن حسان يعلم أن ابنه لم ينظم شعرًا عندما نطق بتلك الجملة، ولكنه أدرك قدرة ابنه على التصوير، وهو عنصر رئيس في الشعر، لذا فقد توقع حسان أن ابنه سيقول الشعر، وقد صدَّقَت الأيام توقُّعَه فقد أصبح ابنه شاعرًا معروفًا.

## القول الشعري:

يستخدم هذا المصطلح في المدونة العربية بطريقتين: عامة، وخاصة، فبالنسبة للطريقة العامة، يستخدم «القول الشعري» مقابلاً للقول النثري، وهذا مفهوم واضح لا يستدعي الوقوف عنده، ونجد هذا المصطلح بهذا المفهوم يتكرر كثيرا في عدد من المصادر النقدية القديمة، وبخاصة في دراسات بعض الفلاسفة المسلمين، كالفارابي، وابن سينا، وابن رشد، وفي دراسات بعض النقاد الذين تأثروا بهم مثل حازم القرطاجني»(29). أما بالنسبة للطريقة الخاصة فإن هذا المصطلح قد استخدم استخداما آخر من قبل الفارابي لكي يعطي دلالة أكثر خصوصية من المعنى العام الذي أشرنا إليه. لقد حاول الفارابي أن يُفَرِّق بين ما يمكن أن يُعَدَّ من الكلام شعرًا، وما لا يمكن أن يُعَدَّ شعرًا، فذكر أولاً «أن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التي عرفنا أشعارهم»(30)، ثم أضاف: «والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعرٌ متى كان موزونا مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، ولا يبالون بألفاظه كيف كانت بعْدَ أن تكون فصيحة في ذلك اللسان، بل يؤثرون منها ما كان مشهورًا سهلاً. وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوي نهايات أجزائها، وذلك أن تكون حروفا واحدة بأعيانها، أو حروفًا ينطق بها في أزمان متساوية. ويبين من فعل أوميروس شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوي النهايات»(31).

يتحدث الفارابي في هذا الذي اقتبسناه من كلامه عن الشعر عامة عند العرب وعند غيرهم، فهو قد أشار أولاً إلى عناية العرب بالقافية، ثم أشار ثانيًا إلى أن الشاعر اليوناني أوميروس لا يحتفظ بنهايات الأبيات، فالحديث إذن ليس مقصورا على الشعر العربي وحده، وإنما هو يشمل الشعر عامة(32). وقد تضمن النص المقتبس أن «الجمهور وكثيرًا من الشعراء يرون أن القول شعر متى كان موزونًا مقسومًا إلى أجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت

مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا»، وليس واضحا تمامًا مَنْ يعني الفارابي بالجمهور والشعراء الكثيرين الذين وردت الإشارة إليهم في النص السابق؟. يرى أحد الباحثين أنه ربما يعني الجمهور العربي والشعراء العرب الذين كانوا يعيشون في عصره[33]، ولكن يُضعِفُ هذا الفهمَ أو يدفعه نهائيا قولُ الفارابي: «وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك تساوي نهايات أجزائها .. ويبين من فعل أوميروس شاعر اليونانيين أنه لا يحتفظ بتساوي النهايات»[34] فهو هنا يورد اسم أوميروس مما يضعف رأي من يميل إلى القول بأن الفارابي ربما يعني بذلك الجمهور العربي والشعراء العرب، ويؤيد هذا أننا لا نعرف من يُؤْبَهُ به من الشعراء العرب القدماء من كان يقول بالتحلل من القافية، ولذلك فإننا نرجح أن المقصود بهم اليونانيون، على الرغم مما هو معروف أن المحاكاة هي العنصر الأساس في الشعر عندهم؛ لأن أرسطو نفسه قد قال في كتاب «فن الشعر» قولاً يَظهَرُ أنه الأساس الذي استقى منه الفارابي كلامه، يقول أرسطو:



«الملحمة والمأساة، بل والملهاة والديثرمبوس، وجُلُّ صناعة العزف بالناي والقيثارة، هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها... أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرًا أو شعرًا... فليس له اسم حتى يومنا هذا... على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن ، فيسموا البعض شعراء ايليجيين والبعض الآخر شعراء ملاحم. فإطلاق لفظ الشعراء عليهم ليس لأنهم يحاكون، بل لأنهم يستخدمون نفس الوزن. والواقع أن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعرًا، ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن. ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعرًا، والآخر طبيعيًا أولى منه شاعرًا»[35]. فأرسطو هنا يجعل المحاكاة هي العنصر الرئيس في الشعر على الرغم من أن هناك من اليونانيين من كان يجعل الوزن هو العنصر الأساس في تحديد الشعر.

أما العرب فإن مفهوم المحاكاة قد وفد عليهم بعد اطلاعهم على الثقافة

اليونانية، وبخاصة ما ورد في كتاب «فن الشعر» لأرسطو. وتعاريف الشعر الأولى عند العرب تخلو من اشتراط المحاكاة، والنقاد الذين اشترطوها بعد ذلك، أو اشترطوا ما يقتضيها، هم أولئك الذين تأثروا بأرسطو، وبالفلاسفة المسلمين الذين لخصوا كتابه أو علقوا عليه.

ثم يأتي الفارابي بعد ذلك إلى الحديث عن «القول الشعري» بمعناه الخاص الذي هو محل اهتمامنا فيقول:

«والقول إذا كان مؤلفًا مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزونًا بإيقاع فليس يُعَدُّ شعرًا، ولكن يقال هو قول شعري. فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء، صار شعرًا، فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفًا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن»[36].

هذا النص مهم في التفريق بين الشعر والقول الشعري، فالشعر هو القول الذي توافرت فيه المحاكاة والوزن. أما القول الشعري فهو القول الذي توافرت فيه المحاكاة ولكنه يفتقر إلى الوزن، وإذا ما وُزِنَ القولُ الشعري فإنه يصبح شعراً. وأهم عناصر الشعر في نظر الفارابي هو المحاكاة، وأقلها أهمية هو الوزن.

والقدماء الذين أشار إليهم الفارابي في هذا النص، بقوله: «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفًا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية»[37] هم اليونانيون، حسبما ورد عند أرسطو[38].

أما القافية، فعلى الرغم من أن الشعراء العرب القدماء يلتزمون بها، وعلى الرغم من أنها قد دخلت في تعاريف الشعر العربي، فإن هناك من العلماء والنقاد من هوَّنَ من قيمتها في عَدِّ الشعر شعرًا، فالسكاكي مثلاً يقول في تعريف الشعر: «قِيلَ: الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى، وألغى بعضهم لفظ المقفى، وقال: إن التقفية وهي القصد إلى القافية ورعايتها، لا تلزم الشعر لكونه شعرًا، بل لأمر عارض ككونه مصرعًا، أو قطعة، أو قصيدة، أو لاقتراح مقترح، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمر لابد منه جارٍ من الموزون مجرى كونه مسموعا ومؤلَّفًا، وغير ذلك فحقه ترك التعرض، ولقد صدق... فالشعر إذن هو القول الموزون وزنًا عن تعمد»(39).

بل إن هناك من النقاد من قال إن الشعر كما يكون في المنظوم فإنه قد يكون في المنثور أيضا فابن البناء المراكشي العددي يُعَرِّفُ الشعر بأنه «الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة، يحصل عنها استفزاز بالتوهمات»(40)، ويقسم القول إلى «موزون مقفى وهو المنظوم، وإلى غير ذلك وهو المنثور»(41) ثم يضيف: «فالمنظوم إذن يكون شعرًا وغير شعر. كما أن الشعر يكون منظومًا وغير منظوم . وأهل العُرْفِ يُسَمُّون المنظوم كله شعرًا، ولا يسمون شيئًا من المنثور شعرًا»(42).

يبدو أن ابن البناء المراكشي العددي يعني بالشعر الذي يوجد في المنثور ما أَطلَقَ عليه الفارابي مصطلح «القول الشعري»، وهو الكلام الذي توافرت فيه المحاكاة والتخييل، ولكنه يفتقر إلى عنصر الوزن، ولكن هذا المفهوم لم يَشِعْ في الأوساط النقدية. وقد بخِلَ علينا ابن البناء المراكشي بإيراد نماذج من هذا الشعر الذي قال إنه قد يأتي في المنثور.

وقد حاول بعض الدارسين المعاصرين إيجاد صلة بين النص الذي أورده الباقلاني، ذلك الذي تساءلنا عما إذا كان بالإمكان عدُّهُ من «الهزروف»، وبين ما عُرِفَ باسم «البَنْد»، في بعض البيئات العربية، فقد قال أَحَدُ الباحثين: إن هذا

النص هو أول بَنْدٍ في اللغة العربية، ولكن باحثين آخرين قد عارضوه وضعّفُوا رأيه[43].

وغَنيٌّ عن القول في ختام هذه الورقة أن موضوعها يحتاج إلى مزيد من البحث، وإلى جمع الشواهد التي يُتوقّعُ ، في حال العثور عليها، أن تمكّن الدارسَ من إبداء الرأي في مدى صلة الهزروف والقول الشعري ببعض الأجناس الأدبية الموجودة في الساحة، ولعلنا أن نتمكن من ذلك في مستقبل الأيام.

# الهوامش والتعليقات

*) دراسة ساهم بها صاحبها في ندوة «حركية المصطلح» التي نظمتها وحدة البحث « النقد ومصطلحاته»، والتي عقدت في مدينة سوسة بتونس يومي 16-17 ديسمبر 2005م.

1) انظر : محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر (القاهرة، مطبعة المدني، بلا تاريخ) ج 2، ص، 737، الهامش 2. الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، (بيروت، دار الجيل، بلا تاريخ ) ج 2، ص، 314-315.

جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، (بيروت، دار مكتبة الحياة الحديثة، الطبعة الثانية، 1978 ج 1، ص 58-59 عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة)، 1984ج 1، ص 74، وانظر أيضًا:

Ignace Goldziher, History of Classical Arabic Literature, tr. Joseph Desomogyi, (Hildesheim, Georg Olmos, 1966) p, 11. R.A .Nicholson, A Literary History of the Arabs (Cambridge, the university press, 1969), pp.72, 74 -76. H. A. R. Gibb, Arabic Literature, (Oxford, the university press, 1970) pp.13-15. Andras Hamori, On the Art of Medieval Arabic Literature (Princeton university press, 1974) pp. 3 -8

2) محمد بن إسحاق النديم، كتاب الفهرست، تحقيق، رضا – تجدّد (طهران، 1971)، ص 8.

3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق، عبدالسلام هارون (بيروت، المجمع العلمي العربي الإسلام، الطبعة الثالث)، 1969م، ج 1، ص 74.

4) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

5) المصدر نفسه، ج 1، ص 74-75.

6) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، (بيروت، دار الكتاب العربي)، 1974م، ج 3، ص 22.

7) طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 10-11.

8) المصدر نفس ، ج 1، ص 25.

9) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

10) أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، 57-65.

11) عبدالملك بن هشام المعافري، السيرة النبوية، تحقيق، مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري

وعبدالحفيظ شلبي، (القاهرة، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية)، 1955، ج 1، ص 270-271. أحمد بن فارس بن زكريا، الصاحبي، تحقيق، السيد أحمد صقر، (القاهرة، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، بلا تاريخ )، ص 13-14.

12) السيرة النبوية، ج 1، ص 293-294.

13) المصدر نفسه، ج 1، ص 299-300. وانظر: الدكتور مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، (بيروت، دار الطليعة، الطبعة الثانية)، 1988م، ص 74-77. هذا وقد ورد في تفسير ابن كثير أنه لما نزلت سورة ﴿ **تبت يدا أبي لهب** ﴾ التي فيها قول الله تعالى: ﴿ **... وامرأته حمالة الحطب في جيدها حبل ممسد** ﴾ جاءت أم جميل زوج أبي لهب وفي يدها فِهْرٌ تريد الرسول، والرسول جالس في المسجد، ومعه أبو بكر، فلم تَرَ الرسولَ ورأت أبا بكر، فقالت له: «يا أبا بكر إني أُخبرت أن صاحبك هجاني، قال: لا ورب هذا البيت ما هجاك». انظر: مختصر تفسير ابن كثير، اختصار وتحقيق محمد علي الصابوني، (بيروت، دار القرآن الكريم، الطبعة السابعة)، 1981م، ج 3، ص 690. والهجاء، حسبما هو مشهور، لا يكون إلا بالشعر. فكيف التبس على أم جميل أو على من أخبرها عن سورة «تبَّت» أن القرآن شعر؟ .

14) إعجاز القرآن، ص 50. وانظر: القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 5، وسورة الصافات، الآية 36.



15) تاريخ الأدب العربي، ج 1، ص 44-45. نظريات الشعر عند العرب، ص 80-81.

16) أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح، تحقيق، علي محمد البجاوي، (القاهرة، دار نهضة مصر)، 1965م، ص 548. وانظر: د. توفيق الزيدي، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، (تونس، قرطاج 2000م، الطبعة الأولى)، 1998 م، ص 90.

17) الموشح، ص 547، جدلية المصطلح والنظرية النقدية، ص 90.

18) الموشح، ص 548.

19) المصدر نفسه، ص 548-549. وانظر هذه الرواية أيضا في كتاب «نثر الدر»، للوزير أبي سعد منصور بن الحسين الآبي، تحقيق محمد علي قرنة، ومراجعة علي محمد البجاوي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1984م، ج، 3، ص 191. وانظر أيضًا: د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، (بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة)، 1989م، ج2، ص 424.

20) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، (بيروت، دار صادر، الطبعة الأولى)، 1990م، ج 9، ص 348، مادة «هزرف».

21) انظر عنه: نثر الدر، ج 3، ص 179-182، 185-188، 191، 193. شمس الدين أحمد بن

محمد بن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق، د. إحسان عباس، (بيروت، دار الثقافة، بلا تاريخ)، ج 3، ص 255-258.

22) طبقات فحول الشعراء، ج 1، ص 8.

23) الموشح، ص 547. وانظر أيضًا: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجه، (بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثانية)، 1981م ص 26، 27، د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، (القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر 1978م)، ص 240، 242-243.

د. حمادي صمود، في نظرية الأدب عند العرب، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى)، 1990م ص 76-77.

24) إعجاز القرآن، ص 56، 51-55. وانظر أيضًا: د. عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ( بيروت دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى 2000م)، ص 69-70.

25) إعجاز القرآن، ص 56.

26) أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، تقديم وشرح، وحيد كبابة وحسن حمد (بيروت دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، 1998م)، ج 1، ص 291. وانظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى (القاهرة، بدون دار نشر، الطبعة الثالثة، 1978م)، ص 181-182. د. عبدالله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م)، ص79-88.

27) أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، جوامع الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم، منشور مع كتاب «تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر» لابن رشد، (القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1971م)، ص 172، أبونصر الفارابي، كتاب الشعر ، تحقيق الدكتور محسن مهدي، مجلة شعر، خريف 1959م، المجلد الثالث، ج 12ص 92-93.

28) وفيات الأعيان، ج 5، ص 193.

29) انظر مثلاً: أبو نصر محمد بن محمد الفارابي، إحصاء العلوم، تحقيق، د. عثمان أمين، (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثالثة، 1968م)، ص 83-84. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 118، 121، 126-129. معجم النقد العربي القديم، ج 2، ص 192-193. د. ألفت محمد كمال عبدالعزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 م)، 77، 82، 92، 94، 99. د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (بيروت، دار الثقافة، الطبعة الثانية، 1398هـ/1978م، ص 217-221، 546-548. د. عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، 1405هـ/1985م، ص 19، د . سعاد بنت عبدالعزيز المانع، «البديع وثنائية» «الشعر/ غير

الشعر في المنظوم عند ابن البناء العددي»، فصلية جذور، (جدة، النادي الأدبي الثقافي، العدد 16، المجلد 8، مارس، 2004م، ص 286-287، 291-292. د. فاطمة عبدالله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ( الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2002م)، ص 88-89، 158، 292-293.

30) كتاب الشعر، ص 91، جوامع الشعر، 171.

31) جوامع الشعر، ص 172، كتاب الشعر، ص 92، وانظر أيضًا:

Vicente Cantarino, Arabic Poetics in the Golden Age, (Leiden, E.J.Brill, 1975) pp. 109-110.

32) مما يؤيد هذا الذي نقوله من أن الفارابي يتحدث عن الشعر عامة أنه قال أثناء حديثه عن النغم: «فبعض الأمم يجعلون النغم التي يلحنون بها الشعر أجزاء للشعر، كبعض حروفه حتى إذا وجد القول دون اللحن بطل وزنه، كما لونقص منه حرف من حروفه بطل وزنه. وبعضهم لا يجعل النغم كبعض حروف القول، ولكن يجعلون القول بحروفه وحدها، وذلك مثل أشعار العرب» انظر: جوامع الشعر، ص 172، كتاب الشعر، ص 91. نظريات الشعر عند العرب، ص 22.

33) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 92.

34) جوامع الشعر، ص 172، كتاب الشعر 92.

35) أرسطوطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد. ترجمة الدكتور عبدالرحمن بدوي، (القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، 1953)، ص 3-4، 5-6، 204. وانظر: كتاب أرسطوطاليس فن الشعر، نقلُ أبي بشر متى ابن يونس القُنَّائي من السرياني إلى العربي، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري عياد، (القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر 1967م)، ص 30. وانظر أيضًا:

Aristotle, on the art of poetry, tr. Ingram Bywater, (Oxford, the Clarendon presss 1967) pp. 24-25.

وفي تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو قال ابن رشد: «وكثيرًا ما يو جد من الأقاويل التي تسمى «أشعارًا» ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل انبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميرش، فإنه يوجد فيها الأمران جميعًا. قال: ولذلك ليس ينبغي أن يسمى «شعرًا» بالحقيقة إلا ما جمع هذين، وأما تلك فهي إن تسمى «أقاويل» أحرى منها أن تسمى «شعرًا». وكذلك الفاعل أقاويل موزونة في الطبيعيات هو أحرى أن يسمى «متكلمًا» من أن يسمى «شاعرًا»، وكذلك الأقاويل المخيلة التي تكون من أوزان مختلطة ليست أشعارًا. وحَكَى أنه كانت توجَدُ عندهم، أعني من أوزان مختلطة. وهذا غير موجود عندنا»، انظر: أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب

أرسطوطاليس فن الشعر، تحقيق وتعليق، الدكتور محمد سليم سالم، (القاهرة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، 1971م)، ص 62-63.

36) جوامع الشعر، ص 172-173، كتاب الشعر، ص 92، وانظر: نظريات الشعر عند العرب، ص 22، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 219، الخطيئة والتكفير، ص 19، 94-96.

37) جوامع الشعر، ص 172، كتاب الشعر، ص 92.

38) فن الشعر، ص 3-7، 28.

39) أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد السكاكي، مفتاح العلوم، (القاهرة، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، 1937م)، ص 244-245، ويحسن أن نشير هنا إلى أن ابن طباطبا العلوي المتوفى سنة 322 للهجرة، لم ينُص في التعريف الذي وضعه للشعر على اشتراط القافية، فهو قد عرّف الشعر بقوله: «الشعر - أسعدك الله - كلام منظوم بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدِل به عن جهته مجته الأسماع وفسد على الذوق». فقد نصَّ ابن طباطبا هنا على أن الشعركلام منظوم، وذكر أنه يختلف عن النثر بالنظم. ويبدو أن ابن طباطبا قد نسي اشتراط القافية؛ لأن كل القِطَع الشعرية التي أوردها جاءت مقفاة؛ ولأنه قد عقد فصلاً قصيرًا في آخر الكتاب خصصه لحدود القوافي. انظر: أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق الدكتور عبدالعزيز بن ناصر المانع، (الرياض، دار العلوم للطباعة والنشر، 1405هـ/1985م ص 5، 217-218.



40) أبو العباس أحمد بن محمد بن عثمان بن البناء المراكشي العددي، الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق، رضوان بنشقرون (الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985م)، ص 81.

41) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

42) المصدر نفسه، ص 82، وانظر: د. سعاد بنت عبدالعزيز المانع، «البديع وثنائيةالشعر» / «غير الشعر في المنظوم عند ابن البناء العددي»، ص 287-289، معجم النقد العربي القديم، ج 2، ص 68.

وقريب مما ذكره ابن البناء المراكشي العددي في قوله: «إن المنظوم يكون شعرًا وغير شعر، كما أن الشعر يكون منظوما وغير منظوم» ما ذكره ابن خلدون أثناء إخراجه لمحترزات التعريف الذي وضعه للشعر. لقد رفض ابن خلدون التعريف التقليدي للشعر الذي يحدُّه بأنه الكلام الموزون المقفى، ووصف هذا التعريف بأنه تعريف العروضيين ، وقال إنه ليس بحدٍّ للشعر الذي هو بصدده، ثم عرَّفَ الشعر بقوله: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»، ثم أضاف:

«وقولنا الجاري على الأساليب المخصوصة به، فصلٌ له عما لم يجرِ على أساليب الشعر المعروفة، فإنه حينئذ لا يكون شعرًا، إنما هو كلام منظوم... فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب فلا يسمَّى شعرًا. وبهذا الاعتبار كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء؛ لأنهما لم يجريا على أساليب العرب فيه». وبخصوص استعمال أساليب الشعر في النثر والتقارب بين الفنين، يقول ابن خلدون: «وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية، وتقديم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه، ولم يفترقا إلا في الوزن». انظر: عبدالرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق، درويش الجويدي ، (صيدا ، المكتبة العصرية، الطبعة الأولى، 1415هـ/1995م، ص 572، 566.

43) التلقي والسياقات الثقافية، ص 69-70.



* * *

# مصطلح المنزلة النظرية للتداوليات

محمد أسيداه

**لا يهدف هذا المقال أساسًا إلى التعريف بمبحث التداوليات بما هو مبحث تتداخل في تناوله اهتمامات منطقية وفلسفية وحجاجية ولغوية ومعرفية، وإنما يهدف إلى بيان منزلته النظرية بيانًا إبستمولوجيًا محاولاً وضع الحدود بين التخصصات المحاقلة له لأجل تحديد موضوعه تحديدًا يضمن وروده في سياق المعالجة العلمية.**

الحدود المفاتيح: اللغة. الاستعمال. الدلالة. الإحالة. القدرة التواصلية. الإنجاز. الاقتضاء

## مقدمـــــة:

كما هو الحال، وأي موضوع للبحث، فإن الطريقة التي تتصور بها اللغة الطبيعية والأسئلة التي تطرح في خصوصها، والأجوبة التي يبحث في تقديمها لتلك الأسئلة، مرتبطة بحسب سيمون ديك[1] بشكل واسع بالافتراضات الأساس التي تستبطنها مقاربة ما، وهذه الافتراضات جميعها تشكل الأساس الفلسفي أو النموذج (T. Kuhn, 1962) أو تقليد البحث الذي يعمل به باحث ما.

ويمكن للنظر في اللغة أن ينصب على اللغة في ذاتها، أو على اللغة في علاقتها بما تحيل عليه، أو على اللغة في علاقتها بمستعمليها. ومعنى ذلك أن هذا النظر يؤول في النهاية إلى مباحث تتخذ شكل ثلاثية، هي: **النحو - الأنطولوجيا - الاستعمال**، أو بصيغة أخرى: **الصورة - الدلالة - السياق**[2]، وقد سبق لشارل موريس (Ch. Morriss)[3] أن عبر عن ذلك بشكل آخر، ضمن ما سماه بالنظرية العامة للغة أو السيميوطيقا، فقسم الأنظار التي تتناول الدليل اللغوي إلى ثلاثة هي على التوالي: **التركيبيات** و**الدلاليات** و**التداوليات**. إلا أن هذا التقطيع الموريسي، الذي توجهه الاقتضاءات الوضعية، لا يخصص، من جهة، للتداوليات إلا مجالاً فرعيًا مستقلاً، ويؤدي، من جهة أخرى، إلى نتيجة تفيد استقلال التركيب عن الدلالة وعن التداول، وإلى استقلال الدلالة عن التداول، وهو أمر مفهوم بالعودة إلى التقليد الوضعي، ممثلاً **بموريس** و**كارناب**، والذي كان هدفه البحث عن الصور التركيبية للقضايا[4].

إن هذا التقليد الوضعي الذي يمتد من **فريجه** (G. Fregè)، إلى **فتجنشتاين** (L. Wittgenstein)[5]، في مرحلة **الرسالة** (Tractatus) كان يلح على الامتياز الذي تحتله التركيبيات المنطقية، باعتبارها نظرية في اللغة[3]، فالأبعاد الدلالية والتداولية كانت تختزل في أولية الإحالة التي كانت تقدم الدلالة من خلال المعنى؛ بحيث إن فهم معنى الجمل أو دلالتها كان يعادل فهم الشروط الصدقية، وقرن المعنى بالإحالة. فالسؤال: ماذا تعني هذه الجملة؟ كان يحيل على الـ (Bedeutung) أي على الإحالة. ومن ثم اقترنت الصورنة بالتأليفية (combinatoire) المنطقية على مستوى حساب القضايا، أو بالأحرى على مستويات حساب المحولات س $\phi$ ، حيث تمثل السينات س القيم الاسمية بينما تمثل الفاءات $\phi$ المحمولات.

في المرحلة الثانية لـ **فتجنشتاين** (مرحلة الأبحاث الفلسفية) ثم الانتباه، من جهة، إلى أن تحليل الدلالة بحدود الشروط الصدقية قد أصبح الدفاع عنه

مستحيلاً، وذلك بالنظر إلى الجمل العديدة الفارغة من القيم الصدقية، كالجمل الإنشائية، أو ما يندرج عنده بصفة عامة، تحت تسمية الألعاب اللغوية، ومن جهة أخرى، إلى أن الصورنة لا يمكن أن تكون إلا ثمرة لقرار خارجي عن الموضوع المصورن، وأن هذا الموضوع، من حيث إنه لغة، لا يتمفصل على نحو طبيعي بمقتضى المحاور (axes) التركيبية. ولا شك في أن الصورة الكافية لا تحيط إلا بالجمل المتواطئة أو ذات الدلالة الأحادية (univoque)، ولكن على أساس الفهم المسبق لأحاديتها الدلالية فقط[6]. ويستلزم ذلك أن الفهم خارجي عن الصورنة ويتقدمها؛ فالمنطق عندما يقوم بتحليل اللغة يصدر عن افتراض مبدئي مفاده معقولية (inteélligibilité) اللغة وعدم التباسيتها، وبقابلية تأويل صور قضاياها في استقلال عن استراتيجيات المتكلمين، وبإمكان إقصاء الحدود المرتبطة بالسياق التي تسمى حدودًا «إشارية» أو «معينات للذاتية»[7]. وإن افتراضًا من هذا القبيل هو الذي جعل المنطق الصوري، لفرط تجريده، يقدم صورة مشوهة عن الاستعمال الملموس للغة.



## 1. الأنظار التداولية:

تكون الأنظار تداولية عندما تحصر مجال نظرها في دراسة اللغة تبعًا للمتكلم أو السياق أو الاستعمال. وباختصار في دراسة اللغة في السياق، أي في وضعية تواصيلة معينة. لكن الإشكال الذي لا يمكن تفاديه هو إشكال المنزلة التي تتنزلها هذه الأنظار بالنسبة إلى التركيبيات والدلاليات؛ فإذا تركنا جانبًا – يقول **د. أحمد المتوكل**[8] – مشكل «التركيب» والنقاش الذي يدور حول علاقته بمستويي الدلالة والتداول (استقلال مطلق/ استقلال نسبي/ تداخل) وسلّم بأن الخصائص الصورية للغات الطبيعية تشكل مجالاً متميزًا تضطلع «التركيبيات» بوصفه، فإنه يتبقى على النظرية اللغوية، في إطار مهمة «تنظيم النحو» أن تعد للتمثيل للمجال المتبقي، أي للخصائص والعلاقات التي تكون حيز «المعنى».

ويمكن التمييز حدسًا - بحسب **المتوكل** - في مستوى ما قبل نظري بين خصائص وعلاقات مستقلة عن «المقام»، وخصائص وعلاقات مرتبطة بالمقام، أي تحدد بمقتضى «سياق التواصل»[9].

ويعبر ليتش[10] عن ذلك باستعمالين مختلفين لفعل **عنى**:

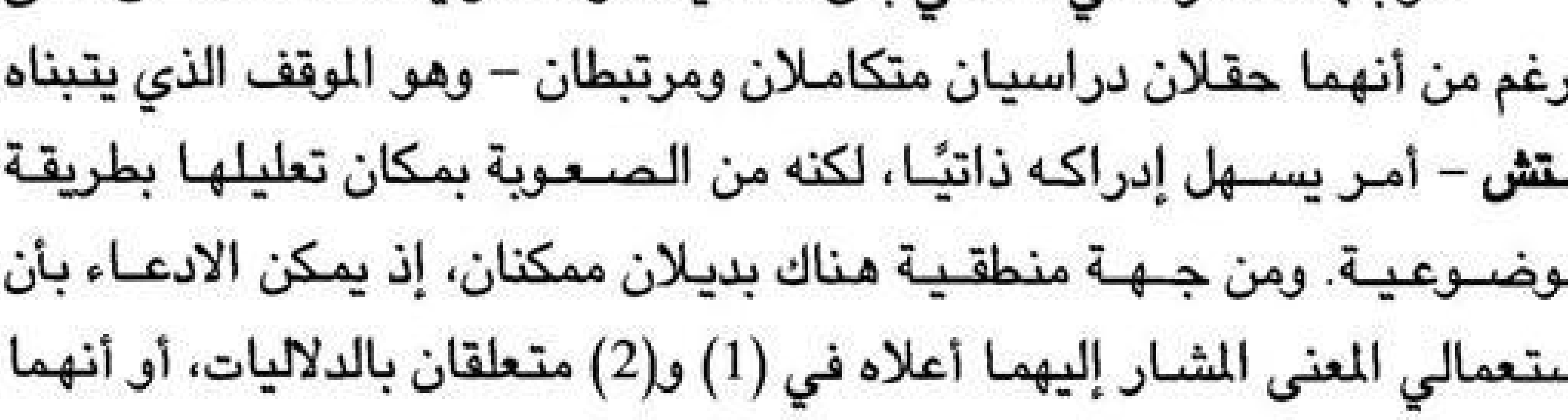
(1) ماذا **يعني** س؟

(2) ماذا **تعني** أنت بـ س؟

فهذان السؤالان يؤديان على التوالي عند «**ليتش**» إلى الدلاليات والتداوليات، فالأولى تتناول المعنى باعتباره علاقة ثنائية كما في (1)، في حين تتناوله الثانية باعتباره ثلاثية كما في (2). وبعبارة أخرى: يحدد المعنى في التداوليات تبعًا لمتكلم اللغة أو مستعملها، في حين يحدد في الدلاليات باعتباره خاصية للعبارات في لغة معينة بمعزل عن الأوضاع الخاصة وعن المتكلمين، أو المستمعين.



فوجهة النظر التي تقضي بأن الدلاليات والتداوليات منفصلتان، على الرغم من أنهما حقلان دراسيان متكاملان ومرتبطان - وهو الموقف الذي يتبناه **ليتش** - أمر يسهل إدراكه ذاتيًا، لكنه من الصعوبة بمكان تعليلها بطريقة موضوعية. ومن جهة منطقية هناك بديلان ممكنان، إذ يمكن الادعاء بأن استعمالي المعنى المشار إليهما أعلاه في (1) و(2) متعلقان بالدلاليات، أو أنهما متعلقان بالتداوليات، ويمكن أن يمثل لهذه الآراء الثلاثة على النحو التالي:




نزعة تداولية — نزعة تكاملية — نزعة دلالية

والواقع أن تأمل هذه العلاقة بين حدي الدلاليات والتداوليات ينتهي بإشكال يطرح نفسه بحدة، ويتعلق أساسًا بتعرف طبيعة الموضوع الذي يمكن أن تعالجه التداوليات، وبالطريقة التي يمكن لهذا العنصر أن يتمفصل بها مع الموضوعات الدلالية. ويمكن عمومًا تمييز ثلاثة اتجاهات في النقاش الدائر حول تحديد الدلاليات والتداوليات[11].

**الاتجاه الأول**: ويجد أصله عند **كارناب**، وهو اتجاه الفلسفة والمنطق الصوريين الذي يمثله المنظرون من قبل **مونطيكيو** (Montague) و**ليفيس** (Lewis) و**كرسويل** (Cresswell). وتجد التداوليات موضوعها فيه في ارتباط الجمل المحددة تركيبيًا بسياق الاستعمال. إن هذا الارتباط يظهر بالتأكيد عند هذا الاتجاه في وجود العبارات الإشارية واشتغالها، حيث يسند إلى التداوليات دراستها، أما الدلاليات فيتم الاحتفاظ بها للغات التي تنعدم فيها الإشاريات (indexicalités).



**الاتجاه الثاني**: ويمثله كاتز (Katz)، ويقيم تمييزًا بين الدلاليات والتداوليات، حيث يسند إلى الأولى دراسة معنى الأقوال على النحو الذي تفهم به بمعزل عن كل سياق للاستعمال، ويسند إلى الثانية دراسة مظاهر المعنى، التي تتوقف على السياق وعلى الاستعمال. وبحسب هذا الاتجاه، فإن الظواهر التي يدرسها المنطق والفلسفة الصوريين ستكون منتمية إلى الدلاليات والتداوليات؛ ذلك بأن العبارات الإشارية تتعلق شروطها العامة للإحالة بمستوى من مستويات الدلاليات باعتبارها أنماط (Types)، وبمستوى التداوليات، باعتبارها أحداثًا (Tokens)، مادام فهمها يتطلب أخذ السياقات الخاصة بها بعين الاعتبار[12]. أما القوى الإنجازية، فإنها تتوقف بطريقة متساوية على مستوى دلالي وتداولي، وذلك بالنظر إلى أنها تستند على المعنى الحرفي للجمل (أي المعنى الذي يكون لها خارج السياق أو في سياق محايد (neutre))، إلا

أنها يمكن أن تتجاوزه إلى المعنى السياقي كما هو الحال في الأفعال اللغوية غير المباشرة.

أما **الاتجاه الثالث** الذي ينسب جزئيًا إلى **فتجنشتاين** (المرحلة الثانية)، والذي يمثله أوستين (J. L. Austin) وجرايس (P. Grice) وسيرل (J. Searle)، فإنه يتصدى من جهته لمعنى العبارات والجمل، تبعًا للاستعمالات التي تسمح بها، وبحسب هذا الاتجاه فإن التمييز الحاصل بين المعنى السياقي والمعنى غير السياقي لا يمكن الإبقاء عليه، ذلك بأن هذا الاتجاه، وهو يسلم بإمكان الفصل بين المعنى العرفي (المعنى اللغوي) والمعنى الذي يقصده المتكلم (المعنى القصدي)، يرى أنه لا يمكن في الغالب الأعم تحديد المعنى بمعزل عن السياق، مادام المعنى العرفي نفسه متوقفًا على المعنى الفعلي وعلى الشروط التي تضبط استعماله.



إن المدى الذي تسنده التداوليات لموضوعها بحسب **لاطرافيرس** لا يمكن مع ذلك ضبطه؛ فالاتجاه الأول ذو نزعة أدنوية اختزالية (minimaliste). أما الاتجاه الثاني الذي يرُدُّ إلى الإنجاز كل ما لا يمكن رده بطريقة مباشرة إلى «المعنى الحرفي». أما الاتجاه الثالث، فإنه لا يسمح، إلا نادرًا، على الأقل، في صياغته العامة، بتحديد الموضوع الذي يتعاطاه من جهة ما إذا كان تداوليًا أو دلاليًا؛ وذلك بسبب المكانة التي يسندها إلى السياق وإلى كل ما يمكن أن يعد من محددات الاستعمال.

وإذا كانت مسألة العلاقة القائمة بين الدلاليات والتداوليات مسألة هامة فلأنها ترتبط؛ كما سبق أن قلنا، بمختلف أنماط المعنى، أو بمختلف مستويات تحليله، كما أن مختلف صيغ الإجابات التي يمكن أن تقدم مرتبطة ضرورة بالمواقع التي تحتلها على صعيد النظرية اللغوية؛ ذلك بأن تداوليات البعض على حد قول **بارهيلل** (Bar Hillel) غالبًا ما تكون دلاليات البعض الآخر،

والموضوعات التي تنتمي إلى أحد المجالين لن تكون موضوعات محايدة، منزلتها مستقلة عن تمييزاتنا النظرية[13].

وعمومًا يمكن الخلوص إلى أطروحتين في خصوص النقاش القائم بين الدلاليات والتداوليات؛ فإما أن نعتبر أن للتداوليات منزلة خالصة مستقلة عن الدلاليات حتى تكون لها منزلة خاصة، وإما أن نربطها بدلاليات تقبل أن يكون التوجه التداولي موضوعًا جديدًا لها، تتحول به إلى «دلاليات موسعة». وتعبر عن هذا النقاش أطروحتان اثنتان:

**الأطروحة الأولى**: تنطلق من مبدأ أول، يقضي بأن التداوليات أساس شامل، يجب أن تدرس داخله الدلالة والتركيب، ويتبنى هذه الأطروحة **ووندرليخ** (Wonderlich 1972) وهـ. **باري** (H. Parret 1980) و**سيمون ديك** (S. Dik. 1980: 1989).



**الأطروحة الثانية**: تنطلق من مبدأ يقضي بأن التداوليات مجرد مكون داخل مشروع نظري أكثر شمولية وتوسيعًا لإطار الدلاليات، أي أن الموضوع التداولي هو الموضوع التداولي هو الموضوع الدلالي «المعيار»، الذي تضاف إليه سياقات الاستعمال. ويمثله على سبيل المثال لا الحصر **بريكل،** (H. Brekle 1972) و**كاتز** (Katz 1977) و**كمبسن** (R. Kempson 1975).

## 2. الأساس الإبستمولوجي لقيام التداوليات:

### 2-1. نموذج التواصلية في مقابل نموذج التعبيرية:

يعود طرح مسألة التداوليات.. إلى النقاش الذي دار ويدور حول الوظيفة الأساس للغة، ويرجع الفضل إلى «**فتجنشتاين**» في الكشف عن بعض مظاهر الممارسة التخاطبية[14]، وفي التنبيه على قصور المنطق الرياضي الذي كان

يصدر عن مبدأ يقضي بأن اللغة وظيفتها التعبير عن الفكر أو تمثيله. إن هذين النموذجين يبدوان، يقول «**باري**»[15] متعارضين جذريًا، فوجهة النظر التي بموجبها تصبح ماهية «اللغة» موجودة في بنيتها العميقة لا ترى في اللغة إلا تعبيريتها، أما وجهة النظر الفتجنشتانية التي ترى أن الصورة المنطقية لا يمكن الوصول إليها، وأنها وهم، تؤسس التنوع اللانهائي للاستعمالات على تواصلية اللغة. ويلزم عن هذا التمييز بين نموذج التواصلية ونموذج التعبيرية تمييز بين نموذج الوظيفية ونموذج الصورية.

## 2-2. نموذج الوظيفية في مقابل نموذج الصورية:

يمكن تخصيص نموذج الوظيفية، انطلاقًا من «ليتش»[16]، باعتباره ذلكم النموذج الذي يحدد اللغة من حيث هي شكل للتواصل؛ ويهتم بالتالي بتبيين الكيفية التي تشتغل بها اللغة في حضن المجتمع الإنساني، أو هي، بحسب «**ديك**»[17]، وسيلة للتفاعل الاجتماعي، وكونها وسيلة يعني أنها لا توجد في ذاتها ولا بذاتها باعتبارها نسقًا اعتباطيًا، بل إنها توجد مستعملة لأغراض ما، وهذه الأغراض تخص التفاعل الاجتماعي بين الكائنات البشرية.

ويلخص **ليتش**[18] الصورية والوظيفية للسانيات باعتبارهما مقاربتين للسانيات ترتبطان بأنظار مختلفة جدًا في طبيعة اللغة:

I. فالصوريون (**تشومسكي** مثلاً)، يعتبرون اللغة ظاهرة ذهنية في المقام الأول، أما الوظيفيون (**هاليداي** مثلاً)، فيميلون إلى النظر إلى اللغة من حيث هي ظاهرة اجتماعية في المقام الأول.

II. يميل الصوريون إلى تفسير الكليات اللغوية باعتبارها مشتقة من عدة لغوية وراثية مشتركة بين الأجناس البشرية. أما الوظيفيون فيميلون إلى تفسيرها باعتبارها مشتقة من كلية الاستعمالات التي تخضع لها اللغات في المجتمعات الإنسانية.

III. يفسر الصوريون اكتساب اللغة بواسطة قدرة (capacity) بشرية فطرية لتعلم اللغة، أما الوظيفيون فيفسرونها بواسطة تطور الحاجات التواصلية للطفل والمهارات المكتسبة في المجتمع.

IV. وفوق ذلك كله يدرس الصوريون اللغة باعتبارها نسقًا مجردًا، في حين يدرسها الوظيفيون في علاقتها بوظيفتها الاجتماعية.

ويعلق **ليتش** على هذه القضايا، بقوله: إن المقاربتين تبدوان متعارضتين تمام التعارض، إلا أن لكل واحدة منهما في الواقع مقدارًا من الصدق في ذاتها، وسيكون من الجنون أن ننكر أن اللغة ظاهرة نفسية، ومن الجنون كذلك أن ننكر أنها ظاهرة اجتماعية. وعليه فإن أي تفسير متوازن للغة يجب أن يتصدى لكلا المظهرين: المظهر الداخلي والمظهر الخارجي للغة.



إذا كانت وظيفة اللغة الأساس هي وظيفة التواصل، وإذا كان لا يمكن للتداوليات أن تقوم إلا إذا استطاعت أن تقدم تفسيرًا لهذه الوظيفة، فما هو المفهوم القمين بتحقيق ذلك؟

## 3. القدرة التواصلية:

إن القدرة التواصلية لدى الإنسان هي القدرة على استعمال اللغة الطبيعية في التفاعل الاجتماعي. يقول «**ديك**»: « إن تأويل «القدرة» باعتبارها «**قدرة تواصلية**» لا يعني أنه لا يمكن التمييز بين «القدرة» (المعرفة المطلوبة للقيام بنشاط ما) والإنجاز (الاستعمال الفعلي لهذه المعرفة في هذا النشاط)، فهناك بكل تأكيد فرق بين ما يمكن أن نقوم به وما نقوم به بالفعل في مرحلة ما. وعندما نستعمل حد «القدرة التواصلية» بدل «القدرة النحوية» (بالمعنى الذي يسنده إليها تشومسكي (1965)) فإننا نعني بذلك أن قدرة مستعملي اللغة الطبيعية لا تضم القدرة على إعراب العبارات اللغوية وتأويلها فقط، بل تضم كذلك القدرة على

استعمال هذه العبارات بطرق ملائمة وفعالة تبعًا لأعراف التفاعل الكلامي السائد في مجموعة لغوية ما»[19].

أما هـ. **باري**[20] فيرى «أن القدرة التواصلية التداولية لا يمكن أن تكون سوى مجموع شروط إمكان الخطاب»، حيث تكون نظرية «القدرة التداولية» مضادة للنزعة الذهنية، وفي الوقت نفسه متعالية. وهذه القدرة ليست أبدًا «معرفة» بل معرفةً فعلٍ وعملاً و«فنًا» لا يوجد إلا من حيث هو إنتاجية فعلية وعملية (actionnelle) تعرفها الذاتية اللغوية الفردية والجماعية؛ لذلك فإن التداوليات الشاملة لن تكون أبدًا في حاجة إلى حدوس تؤدي إلى نزعة ذهنية، إذ يكفي القيام بصياغة نظرة تكون بحسبها الوظيفة الخطابية مبدأ للبناء التداولي، وتكون فيها القدرةُ معرفةً بالاستعمال، تقوم وتنشأ في مجموعة من الذوات المتكلمة[21]. على أن هذا التصور لا يمكن أن يؤخذ على سبيل التسليم؛ لأنه يطرح إشكالاً يصوغه **باري**[22] على النحو التالي: هل يجب اللجوء إلى مفهوم القصدية (l'intentionnalité) إذا أردنا بناء القدرة التداولية؟ وكيف يمكن صوغ هذا المفهوم حتى يكون مضادًا للنزعة الذهنية ومتعاليًا؟ فخصوص إدخال القصدية في النظرية اللسانية، حتى ولو كانت هذه النظرية تداولية على نحو صريح، يشكون في إمكان صياغة أي مفهوم للقصد صياغة غير مشوبة باقتضاءات ميتافيزيقية ذهنية. ولكي يحل هذا الإشكال اقترح التمييز بوضوح بين القصد (intention) والفعل القصدي (action intentionnelle) فالقصد يمكن أن يكون خاصًا (privé) ومحتجبًا (couvert) عن الملاحظة ومن ثم فهو يعد كائنًا ذهنيًا. أما الفعل القصدي فظاهر وموسوم. وكما يعبر عن ذلك «**لاطرافيرس**»[23] فإن سمات القصد يجب أن تكون عرفية أو على الأقل علاقية (بينذاتية) حتى يمكن التعرف عليها من حيث هي سمات للقصد[24]. وإذا تبين أن مفهوم الفعل القصدي وسيط تبناه **باري**[25] لتخصيص بناء القدرة التواصلية؛ فإن وروده في القدرة التداولية الشاملة معناه ألا يدفع أبدًا إلى دائرة ما يسمى بـ «الإنجاز»

بكل مظاهر الحياة الخِطابية التي تصمد (ولو للوهلة الأولى) في وجه الاستيعاب النظري أو «الصورنة».

وإذا كان **هـ. باري** يحدد القدرة التواصلية تحديدًا متعاليًا بتحديد ما قبلياتها، فإن «**ووندرليخ**» يخصص هذه القدرة وهو يفكر في مستويات اللغة، فيرى «أن وصف القدرة اللغوية لمتكلمي لغة ما لا يعني فقط صياغة شروط سلامة البناء التركيبي والدلالي، التي يجب أن تلبيها الجمل أو المقاطع النصية، فحتى النموذج السميوطيقي كما يتصوره «**موريس**» و«**كارناب**» يمكن أن نستخلص منه أن مجال الظواهر المسماة ظواهر دلالية، لا يمكن أن ينفك عن كلية تمظهرات القدرة إلا بتجريدات خاصة. وتحتوي النظرية التي تتصدى لكلية هذا المجال، أي التداوليات، بالإضافة إلى شروط سلامة البناء التي يجب أن تستجيب لها سلاسل الدلائل اللغوية، شروطًا معينة للملاءمة والوجاهة يجب أن يلبيها إنتاج مثل تلك الدلائل في سياقات للمقال حتى تصبح مفهومة على نحو قبلي. إن الأمر يعود لا إلى ظواهر تتعلق بالإنجاز اللغوي، أي بحالات واقعية لاستعمال نسق من القواعد التركيبية الدلالية الباطنية (intériorisées) بل إنه يعود، أولاً وقبل كل شيء، إلى شروط (أكثر عمومية وباطنية أيضًا) يجب أن تلبيها وضعية المقال، حتى تكون بعض الأقوال فيها ممكنة وذات معنى[26].

إن الإلحاح على ورود مفهوم القدرة التواصلية أو التداولية في النظر اللغوي وعدم ربطها بالإنجاز، يجعل من التداوليات نظرية شاملة، تحتوي داخلها الأوصاف التركيبية والدلالية وقد برهن «**ووندرليخ**» على وجود عدد من أنماط الظواهر التركيبية والدلالية، التي لا يمكن أن يُتصدى لها على نحو كاف، إلا إذا تضمنت القدرة اللغوية كذلك عناصر الأوضاع المقالية الممكنة، أي أن قدرة المتكلم على بناء أقوال سليمة البناء من جهة تركيبية مربوطة بشكل وثيق بقدرته على تعرف بعض مكونات وضعية مقالية معطاة ومتوقفة عليها في جزء منها على الأقل.

لبيان ذلك سنمثل انطلاقًا من ووندرليخ (1972) لمظاهر، اعتيد تصنيفها ووصفها بالتركيبية والدلالية، منبهين على مدى ارتباطها بالمقتضيات التداولية أعلاه. وسنعالج إشكال الاقتضاء باعتباره مشكلاً خصبًا، تتجاذب أطرافه التحليلات الدلالية والتداولية، حيث سيتجه الدفاع لفائدة التحليلات الأخيرة.

## 4. مظاهر تركيبية:

يجدر التنبيه بداية إلى أن مفهوم التركيب هنا ذو معنيين اثنين، معنى التركيب المنطقي، ومعنى التركيب النحوي، الأول ذو منحى منطقي، يمثل إجراء راهن من خلاله الوضعيون المناطقة على تخليص اللغة الطبيعية من التباسها بالحرص على البداهة والمعقولية[27]. ويقوم هذا المنحى على افتراض استقلال الصورنة المنطقية عن السياق التداولي، أي التسليم بقابلية تأويل العبارة في استقلال عن استراتيجيات المتكلمين، وبإمكان إقصاء الحدود المرتبطة بها في السياق، والتي من قبيل (أنا) (هنا) التي تسمى بحسب الحالات حدودًا إشارية ممركزة على ذوات خاصة أو «معينات للذاتية» أو «خوالف» بحسب اصطلاح الفلاسفة العرب. أما الثاني فذو منحى لساني يتصدى لبيان قواعد سلامة البناء اللغوي ببيان الكيفية التي تنتظم بها المكونات في الجملة انتظامًا سليمًا.

سنبين في الأول أزمة الصورنة المنطقية أمام الإشاريات، واضطرارها إلى اعتمادها مستوى من مستويات التحليل المنطقي الإحالي. وسندافع ثانيًا من خلال ظاهرة البناء لغير الفاعل ،بوصفها ظاهرة تركيبية، على ورود المعالجة التداولية، وعلى قصور المعالجة التركيبية الصورية.

### 4-1-1. العبارات الإشارية:

لنقارن بين زمرتي الجمل (4) و(5).

(4) أ - إذا كان زيد أكبر من عمرو، وعمرو أكبر من دعد، فإن زيدًا أكبر من دعد.

ب - ليس هناك رجل ذا عين في الظهر.

ج - الحيتان (Baleines) تعيش في البحار الداخلية.

د - برلين عاصمة كندا.

هـ - لجأ لوثر إلى روما سنة 1510.

(5) أ - أنا جائع.

ب - كان البدر مكتملاً البارحة.

ج - الجو رطب هنا.

د - توجد الصيدلية في الجانب الأيمن من الشارع.

هـ - سيذهب زيد إلى حديقة الحيوانات.

فزمرة (4) (أ - هـ) يمكن أن تُسند إليها بسهولة قيمة صدقية، سواء بطريقة عامة، تبعًا لخصائص العلاقة المقارنية (Comparatif)، أو تبعًا للمداخل المعجمية، أو بكيفية ممكنة، تبعًا للمعارف الخاصة بعلم الحيوانات (zoologie)، أو المعارف الجغرافية أو التاريخية. وفي المقابل لا يمكن أن تسند قيمة صدقية ثابتة لزمرة الجمل (5) (أ - هـ)، فالقيم الصدقية لتلك الجمل تتوقف دائمًا على الإجابة عن أسئلة من قبيل من عَبَّر بهذه الجمل وأين ومتى حصل ذلك؟ وإذا جارينا تحليل «**فريجة**»، فإن لهذه الزمرة معنى حتى بالنسبة إلى من لا يتوافر على معارف «تداولية» تهم هوية المتكلم التي يشير إليها الضمير البارز والزمن الذي يشير إليه المتكلم والمكان أيضًا. لكن هذه الدلالة تعد غير تامة بالنسبة إلى المعنى الذي يرغب في تبليغه عندما ينتج تلك الجمل. وعلى الرغم من أنه يمكن توجيه اعتراض يقضي بأنه ليس من مهمة اللسانيات صياغة الشروط التي بموجبها تكون الجملة صادقة، فإنه يمكن من دون شك الاتفاق حول مطلب بسيط وهو أن الوصف اللساني لجملة من الجمل التي يمكن أن تستعمل للتصريح بوقائع (faits) يجب أن يقدم تفسيرًا لكل العناصر التي تدخل في صياغة الشروط الصدقية التي يمثلها هنا المتكلم والزمان ومكان المقال.

### 2-1-4. البناء لغير الفاعل ظاهرة تداولية:

يمكن لمتبع تاريخ التركيب أن يلاحظ أنه موسوم في جوهره بعلاقة البناء للفاعل، والبناء لغير الفاعل. فقد كانت هذه العلاقة حجة نموذجية لفائدة صيغة تحويلية للنحو التوليدي[28].

وقد حظيت ظاهرة البناء لغير الفاعل بمقاربات من مختلف الاتجاهات اللسانية؛ ففي النحو التوليدي نموذج نظرية الربط العاملي، نُظر إليها باعتبارها نزعًا لقدرة الفعل على إسناد الحالة الإعرابية النصب، ونزعًا للدور المحوري عن موقع الفاعل الأصل[29]. وفي النحو المعجمي الوظيفي، نُظر إليها باعتبارها بنية ناتجة عن إجراء نوعين من التغيير أحدهما وظيفي والآخر صرفي[30]. بينما نُظر إليها في النحو الوظيفي باعتبارها بنية تعبيرية ناتجة عن إجراء تغيير يصيب العلاقات التركيبية ولا يصيب العلاقات الدلالية.



ومن دون الخوض في التفاصيل (بذكر كل ما يتعلق بهذه الظاهرة من بيان السبب الذي لأجله يحذف الفاعل والأفعال التي يجوز بناؤها لغير الفاعل، وكيفية بنائها، والمفعولات التي يجوز إقامتها نائبًا عن الفاعل، والأولى منها بالإقامة إذا اجتمعت، وهل فعل المفعول بناء برأسه أم مغير من فعل الفاعل)، يمكن القول إن جميع هذه الأنظار لا تفسر لماذا يلجأ المتكلم إلى استعمال البناء لغير الفاعل بدل البناء للفاعل. فبيان هذا الغرض أو الغاية يؤول إلى القول بوظيفة هذه البنية داخل العملية التواصلية؛ أي أن تغيير البناء للفاعل إلى بناء لغير الفاعل تحدده وظيفة معينة، وهي وظيفة تواصلية، الهدف منها إيصال إفادة تزيد قيمتها على الإفادة التي تتضمنها جملة البناء للفاعل[32].

وإذا حصل العلم بأن البناء لغير الفاعل يقوم على مبدأ التغيير الذي يطرأ على بنية البناء للفاعل، سواء كان هذا التغيير نزعًا أو إنزالاً أو حذفًا، فإن هذا التغيير لا يسوغ إلا بدليل. فالتغيير الذي يطول الفاعل (والفعل والمفعول) يكون لغايات وأغراض تواصلية متعددة[33]. منها على سبيل المثال:

(6) الجهل به، نحو:

أ – سرق المتاع.

ب – روي عن رسول الله.

وذلك إذا لم يعلم السارق والراوي.

(7) العلم به، نحو:

أ – ﴿**خُلق الإنسان من عجل**﴾ (الأنبياء: 37).

ب – ﴿**خُلق الإنسان ضعيفًا**﴾ (النساء: 28).

فالغرض هنا الإعلام بوقوع الفعل بالمفعول، ولا غرض في إبانة الفاعل من هو.

(8) تعظيمه، نحو: ﴿**قُضي الأمر الذي فيه تستفتيان**﴾ (يوسف: 41). إذا كان الذي قضاه عظيم.

ويصبح حذف الفاعل كالواجب،نزولاً عند مبدأ الاقتصاد في الجهد، وإعمالاً لأصل الخفة، وذلك لأمور:

* إذا علم أن الفعل لا يقوم به غير الفاعل المعلوم كان ذكر الفاعل فضلاً ولغوًا.

* الإيذان بتفرده بالفعل والاستئثار به.

* صيانة اسمه عن الابتذال والامتهان.

ويضاف إلى هذه الوظائف الأغراض: تحقير الفاعل، والخوف منه، والخوف عليه...

ويطلق النحاة على الوظائف التي من قبيل الوظائف السابقة، أغراض حذف الفاعل المعنوية. وهذا معناه أن ثمة أغراضًا لفظية (أو شكلية) أيضًا، وهي على سبيل المثال:

(9) مناسبة الفواصل: ﴿**وما لأحد عنده من نعمة تُجزى**﴾ (سورة الليل: 19)، ولم يقل بجزيها.

(10) مناسبة ما تقدمه، أو مناسبة الختام للمطلع: ﴿**رضوا بأن يكونوا مع الخوالف، وطُبع على قلوبهم فهم لا يفقهون**﴾ (التوبة: 87)؛ لأن قبلها (وإذا أُنزلت سورة).

(11) موافقة السجعة: من طابت سريرته حُمِدت سيرته.

بذكر بعض وظائف حذف الفاعل وأغراضه يكون الكلام واقعًا تحت البعد التداولي، بالنظر إلى احتكامه لمبدأي الإفادة والخفة. ويمكن ملاحظة كيف تتغير الإفادة والبنية واحدة بعينها (البناء لغير الفاعل)، وكيف يُفاضل بين بنيتين ممكنتين لفائدة البنية الأخف. يلاحظ ذلك في الأمثلة التي يكون فيها حذف الفاعل كالواجب في الأغراض المعنوية، وفي تفضيل بنية (11) «من طابت سريرته حُمِدت سيرته» على بنية «من طابت سريرته حمد الناس سيرته» مراعاة لأصل الخفة.



الغاية من هذا الكلام أن البناء لغير الفاعل لا يتحدد معناه فقط بإدراك التغير الطارئ على بنية الجملة المفترض أنها أصل؛ سواء على الفعل، أو الموضوعات وأدوارها، أو وظائفها، وإنما يتعين إدراك العالم الذي تُنجز فيه هذه البنيات، والاحتكام إلى قصد المتكلم، وإلى الوضعية التواصلية التي تقوم على معارف مشتركة أو يمكن أن تكون مشتركة بين المتكلم والمخاطب.

## 5. مظاهر دلالية:

### 5-1. دلاليات الكلمة:

يرىووندرليخ أيضًا، انطلاقًا من (Kiefer & Bierwich 1968)، فيما يخص بعض المظاهر الدلالية، أننا إذا أردنا اعتبار الوصف المعجمي للغة ما داخلاً في مجال الدلالة فقط، فإننا سنكون ملزمين بوضع حد اعتباطي فاصل بين التجربة اللغوية الخالصة، وكل تجربة خارجة عن اللغة (التجربة الموسوعية)،

ومربوطة بالسياق التداولي. فهل يجب، على سبيل المثال، أن نقبل في المدخل المعجمي لـ (حوت) (baleine) سمة (+ ثديي)، أم (+ سمك)، أم لا نقبل لا هذه ولا تلك؟ فالجملة:

(12) الحوت (حيوان) ثديي. (La baleine est un mammifère).

إما أن تكون تحليلية، وإما متناقضة، وإما تركيبية. ويمكن بالتأكيد أن نحسم الأمر لصالح حل من هذه الحلول، ولكننا لن ننتبه من ثم إلى أن الجملة (12) يمكن، مثلاً، أن تكون تحليلية بالنسبة إلى قائلها، بينما تكون متناقضة، أو تركيبية، بالنسبة إلى متلقيها، الذي يتوافر على حالة أخرى من المعرفة، فبعد أن يسمع المتلقي (12)، يمكن أن يغير معجمه، أو بتعديل مدخل موجود سلفًا، أو بإتمامه، أو بإسناد تمثيل دلالي للتمثيل الصوتي لـ «حوت» (baleine).



ونتيجة لذلك فإن جزءًا من العلاقات الدلالية لا يحتاج الدمج بطريقة نهائية في معجم المتكلم، ولا أن يكون كذلك. ومن ثم لا يمكن إلا أن نسلم بحضور تلك العلاقات أو بغيابها، تبعًا لبعض المواقف المقالية ووظائف التواصل. وفي هذه الحالة الخاصة تبعًا لتجارب المتكلم ومعارفه.

## 2-5. دلاليـات الجمـلة:

ينهض السياق التداولي[34] بدور مماثل في السيرورات الدلالية التي تحدده دلالة جملة ما. فالجملة:

(13): إما أن تأتي وإما أن لا تأتي.

قد يسند إليها محمول (صادقة دائمًا) في وصف لساني لا يعير أي اهتمام للتداوليات، إلا أننا إذا أدرجنا السياقات التي ترد فيها (13)، فإنها يمكن أن تعني عندئذ:

أ – مثالاً لتحصيل الحاصل.

ب – حُكم اللامبالاة الصادر عن المتكلم في خصوص فعل (مستقبل) للمخاطب.

ج – أمرًا يوجهه المتكلم للمخاطب، للحسم في أحد الفعلين المذكورين.

د – قضية إمِّية (alternative) (إما..... وإما) يعرضها المتكلم علي المخاطب (مع إلزام ضمني بتقديم جواب من نمط **سآتي** أو **لن آتي** مع الحرص على أن تكون جملة الجواب صادقة).

فدلالات الجملة (13) من ب إلى د توظف دائمًا علاقات بين المتكلم والمخاطب، ففي ب تعد هذه العلاقة من مستوى معرفي، وليست متعلقة بالمخاطب، كما يتبين ذلك من الجملة (14):

(14): إما أن يأتي زيد وإما أن لا يأتي.

فـ (14) تقبل تأويلاً متعلقًا بفعل أو عمل شخص اسمه «زيد»، أما في (ج) و (د) فإن العلاقة هي من نمط الإنجازي – التواصلي (أمر، أو سؤال مع إلزام ضمني بالجواب) ومربوطة بالمخاطب. إن العلاقات بين المتكلم والمخاطب في الدلالات من (ب) إلى (د) لا تصلح إلا لحظة المقال (énonciation)، وهذا معناه أن التفسيرات الدلالية لا يمكن أن تهمل العلاقات القائمة بين المتكلمين – المستمعين في مواقف تواصلية معينة[35] وهو أمر ينهض برهانًا على ورود التفسير التداولي، إن لم نقل على أفضليته.

## 6. مظاهر دلالية تداولية:

### 1-6. الاقتضاء:

يرى «**كمبسن**»[36] أن نشكل الاقتضاء كمشكل المعنى تمامًا، يمكن أن يحدد بإحدى الطريقتين:

(أ) باعتباره علاقة بين الجمل.

(أ أ) باعتباره خاصية لاعتقاد المتكلم عند تلفظه بجملة ما، فإذا كانت اقتضاءات جملة ما جزءًا من تأويلها الدلالي، فإنها تكون مبدئيًا جزءًا من معناه، وفي المقابل إذا كانت الاقتضاءات تبعًا لاعتقاد المتكلم تشكل جزءًا من التأويل الدلالي للجمل، فإن معنى الجمل يجب أن يحدد تبعًا لعلاقات المتكلم - المستمع أولاً، أو ليس فقط، تبعًا للعلاقة القائمة بين رموز أو سلسلة من الرموز والموضوع أو الحالة الموصوفة.

إن هذه العلاقات القائمة بين المحتوى الموضوع (القضاء) واقتضاء هذا المحتوى، مثلت مجالاً لاختيار الفصل بين الدلاليات والتداوليات مادام قدر الاقتضاءات قد قادها دائمًا إما إلى جنب اللغة (أ) وإما إلى جنب المتكلم (أ أ)، ويمكن تبعًا لـ **باري**[37] حصر أربع مقاربات للاقتضاء:



## 6-1-1. المقاربة التصورية:

تستند المقاربة التصورية للاقتضاء على أطروحة مفادها أن كل معلومة ذات طبيعة اقتضائية هي معجمية (lexicale) فإذا كانت (15) تقتضي (16):

(15) ليس زيد أعزب.

(16) زيد ذكر وبالغ وإنسان.

فإن «أعزب» تقبل التحليل إلى سمات دلالية [+ ذكر] و[+ بالغ] و[+ إنسان] التي ينضاف إليها الكيان الدلالي المميز: غير متزوج. فالجملة المنفية في (15) تقتضي في المركب الدلالي وجود مؤشرات ومياسم (MARQUEURS)؛ لأن النفي يهم دائمًا الكيان الدلالي المميز، فما يُنفى في العبارة هو أن يكون زيد غير متزوج، لا أن يكون ذكرًا وبالغًا وإنسانًا، فإنكار وجود السمات الدلالية سيكون إنكارًا لوجود المعجم. وتعد هذه البنية في الواقع

مجرد تحصيل لحاصل من البنية الدلالية نفسها. وهذه نتيجة تعود إلى كون الاقتضاء ليس حيزه الجملة بل المعجم دائمًا. ومن الواضح أن المقاربة التصورية لا تعترف، على مستوى القول، إلا بالدلالة التحليلية (**Analytique**)، فالاقتضاء يعني الاستلزام تحليليًا. لكن هذه المقاربة التصورية غير متماسكة نظريًا، وغير قابلة للاستعمال تجريبيًا. ويظهر هذا القصور التجريبي بسهولة بالمثال التالي: إذ كيف يمكن تطبيق الاقتضاء (18) على (17)؟

(17) لا أحد من جيراني أعزب.

فهذه الجملة يجب أن تحتوي إذا اتبعنا التحليل (15) – (16) الاقتضاء التالي، وهو اقتضاء خاطئ طبعًا.

(18) كل جيراني ذكور وبالغون.



إن التعريف التصوري لانبنائه على المحايثة اللغوية التامة غير ملائم؛ لأنه يفتقر إلى موضوع البناء، أي إلى السياق المقتضى أو المرجع الخطابي.

## 2-1-6. المقاربة الدلالية:

يعرف «ستراوسن» (Strawson 1952)[38] الاقتضاء الدلالي كما يلي:

«نقول إن ق 1 تقتضي ق 2 إذا كانت ق 2 شرطًا ضروريًا لصدق أو كذب ق 1».

ومثل هذا التعريف يفسح المجال أمام إمكان وجود قول دال من دون قيمة صدقية، فالقضية:

(19) ملك فرنسا أصلع.

تقتضي:

(20) لفرنسا ملك:

ويرى ستراوسن أن الحكم بصدق هذه القضية، أو بكذبها، يتم انطلاقًا من الاعتقاد في وجود ملك فرنسا ومن الحكم انطلاقًا من هذا الاعتقاد على ما إذا كان بالفعل أصلع، فإذا لم يكن لفرنسا ملك، فإن (19) ليست لا صادقة ولا كاذبة. وهذا أمر يستتبع القول إن ملك فرنسا ليس أصلع، أي أن (19) كاذبة،لذلك فإن (19) تكون صادقة أو كاذبة إذا، وإذا فقط، كان لفرنسا ملك، لكن هذه المقاربة الدلالية في صياغة «**ستراوسن**» غير كافية إذا أردنا تفسير حدوس المتكلمين في خصوص التمييز بين قول صادق - كاذب، وبين قول فارغ من القيمة الصدقية، وهي بالإضافة إلى ذلك لا تنطبق على كلية ظواهر الدلالة المقتضاة. لنقارن:

(19) ملك فرنسا أصلع.

(21) وصل ملك فرنسا إلى الرباط هذا الصباح على الساعة العاشرة.

(22) لقد تناولت الشاي مع ملك فرنسا وملكة بلجيكا.



فحتى وإن علقنا حدسيًا كل صلاحية صدقية بالنسبة إلى (19)، طبقًا لتعريف «**ستراوسن**»، فإننا لا يمكن أن نقوم بالشيء نفسه بالنسبة إلى (21) و(22) اللتين لا يمكن إلا أن تُقوَّما باعتبارهما كاذبتين. والأسباب، يقول **باري**(39)، واضحة، فالقرائن الزمانية والمكانية التي أضيفت إلى (21) وتدخل الذات المتكلمة في مقال (22) تدمر نوعًا من «**الحيادية الإحالية**» لحاضرة في (19)، ففي (19) يقوم الاقتضاء بتعليق الصلاحية الصدقية، بينما يجعل في حالة (21) و(22) القول كاذبًا؛ لأن المرجع في (21) أصبح محينًا بشكل ملموس جدًا، بإضافة فضلتي الزمان والمكان اللتين تغيران «المرجع المجرد». وفي (22) يصبح المحور ليس ملك فرنسا، بل المتكلم ذاته، ويؤكد **باري**(40) على أن التعريف الدلالي ليس واردًا مادام ليس ثمة شروط صدقية مستقلة عن شروط نجاح المقال. ويرى أن ما يسمى عادة منذ ستراوسن (1950-1952) بالاقتضاء الدلالي

ليس هو في الواقع سوى شرط للنجاح الوجودي لفعل الإحالة، ففعل الإحالة الذي يسند بمعية فعل الحمل دلالة إلى الجملة (19) لا يمكن أن يكون مناسبًا إلا إذا كان وجود الإحالة مقبولاً في (20)، فالجملة (20) ليست شرطًا صدقيًا ولكنها شرط لنجاح فعل الإحالة الذي بدونه يصبح التقرير (19) غير وارد.

### 3-1-6. المقاربة التداولية:

يعد «**لاطرافيرس**»[41] الاقتضاء ظاهرة تداولية، يجب أن يخضع لتحليل تداولي، والعلاقات القائمة بين الإثبات والاقتضاء يجب أن تحدد، لا تبعًا لمحتوى القضية المعبر عنها، بل بالأحرى تبعًا للوضعية التي أنتج فيها القول. ويكون الاقتضاء تداوليًا بالمعنى التالي: «تعد القضية [أو المحتوى] **ق** اقتضاءً تداوليًا بالنسبة إلى المتكلم م، إذا كان المتكلم م يعتقد أن ق ويعتقد أن مخاطبه يعتقد أن **ق**، ويعتقد أن مخاطبه يعرف أن له تلك الاعتقادات».



ومن ثم، فإن المشاركين في التواصل هم الذين يقومون أو الذين يملكون الاقتضاءات، وليس الجمل أو الأفعال اللغوية، فالتفسير التداولي لـ (19) يقضي بأن المتكلم الذي ينطق بهذه الجملة يريد أن يقول شيئًا، أو يعني على الأقل شيئًا ما أو يحيل على أحد ما حتى ولو لم يوجد في الواقع الفرد الذي يطابق الوصف. إن التفسير تداولي، لأنه يربط الإحالة بالقدرة الإشارية للحدود، وبالاستعمال الذي يخضعها له المتكلمون لإقامة علاقات إحالة. ويتم تصور الاقتضاء التداولي عند **باري**[42] باعتباره قضويًا وذا وظيفة صدقية ومعرفية، ويظهر ذلك من التعريف الذي يقدمه له: «نقول: تقتضي **ق** تداوليًا الدلالة التداولية المستلزمة بالنسبة إلى «**السياق الإحالي**» إذا، وإذا فقط، لم تكن **ق** صادقة في هذا السياق الإحالي، عندما تكون الدلالة المستلزمة غير متسقة مع السياق الإحالي».

وتكون الخصائص التداولية والصدقية للاقتضاء مضمونة بقبول الفكرة، التي مفادها أن القضية المستلزمة قضية معرفية [proposition épistémique] والسياق الإحالي عالم ممكن. وباعتبار هاتين الخاصيتين يصبح إثبات أن «ق تقتضي الدلالة التداولية المستلزمة» مساوية لـ «المتكلم يقتضي الدلالة التداولية التي تستلزمها ق».

## 4-1-6. المقاربة الإنجازية:

لقد صيغت هذه المقاربة على نحو واضح في نظرية الأفعال اللغوية (سيرل 1969)، والنظرية القصدية للدلالة (جرايس 1957)، وقد يطلق على هذا الاقتضاء شروط نجاح الفعل اللغوي، إذ لا شك أن (22) تشكل نوعًا من شروط نجاح (23):



(22) النافذة المفتوحة.

(23) أغلق النافذة من فضلك.

ويكمن الفرق بين «الاقتضاء التداولي» و«الاقتضاء الإنجازي» في أنه في الحالة الأولى تكون الدلالة المستلزمة (signification impliquée) قضوية، وفي الحالة الثانية تكون غير قضوية، وأنه في الحالة الأولى يكون المقتضى نسقًا من الاعتقادات، وفي الحالة الثانية قصدية قابلة للتنميط(43).

لقد رأينا أن المقاربة التصورية تفتقر إلى موضوع البناء؛ أي إلى السياق المقتضى أو المرجع الخطابي، وأن المقاربة الدلالية ليست ناجعة مادام ليس ثمة شروط صدقية مستقلة عن شروط نجاح المقال. ولا يستجيب لهذين الأمرين: السياق وشروط النجاح إلا المقاربتان التداولية والإنجازية. وإذا صح هذا الاستنتاج، فإنه سينتصب دليلاً على وجاهة المقاربة التداولية التي لا تبقى مجرد سلة لمهملات **اللسانيات اللسانية** التي تحلل اللغة في ذاتها ولذاتها بمختلف

مستوياتها، بل منظورًا يخلص لماهية اللغة الطبيعية بوصفها وسيلة للتفاعل الاجتماعي.

## 7. خاتمة:

يقول **أوفيريك**(44): «إن أول مطلب يجب أن يستجيب له نموذج بديل هو أن يكون، على الأقل، أقوى من ذلك يدعي تعويضه، أي أن يتمكن من التصدي بالكفاية التجريبية نفسها لأكبر قدر من المعطيات».

ولعله قد بدا جليًا مدى الاتساع والشمول الذي تتمتع به المقاربة التداولية من خلال المعطيات اللغوية التي وضعناها على محك النظر التداولي. ولعله قد تبين ثانية أن المكون التداولي مكون أساس من التحليل اللغوي وليس مكونًا لاحقًا يلجأ إليه لحل الصعوبات التي تعترض التركيب أو الدلالة.



إن نقطة انطلاق المقال كانت البحث عن الكيفية التي صيغ بها مشروع التداوليات والسياق النظري الذي تم فيه ذلك؛ بدءًا بالنزعة الوضعية – الموضوعية في تقسيمها الثلاثي لأبعاد الدليل اللغوي ومقتضاها التعبيري، وانتهاءً بالنزعة التواصلية التي تحدد اللغة من حيث هي شكل ووسيلة للتواصل والتفاعل الاجتماعيين.

وقد بدا أن الثابت الذي يحفظ لهذا المشروع هويته ومنزلته، تبعًا لمختلف الأنظار التداولية، هو مفهوم القدرة التواصلية أو القدرة التداولية، فتبني هذا المفهوم هو الذي يعطي التداوليات منزلة شاملة تقع تحتها الدلاليات والتركيبيات.

بناءً على ذلك قُدمت معالجة لبعض الظواهر التركيبية والدلالية، والدلالية – التداولية، حيث تبين أن الوصف الكافي للسلوك اللغوي لا يمكن أن يُقضى – إلا بموجب قرار نظري تعسفي، لا بموجب طبيعة الموضوع نفسه – مجال

التداوليات وأن الوصف الكافي هو الذي يقدم تفسيرًا لكل العناصر المساهمة في السلوك اللغوي التي بدونها يصبح هذا السلوك ناقصًا أي غير مناسب.

وأخيرًا، إذا كان في الإمكان دحض مقاربة من المقاربات - مادامت قابلية الدحض شرطًا من شروط قيام النظرية العلمية - بالاستناد إلى نموذج آخر مخالف في مقتضياته وأدواته، أو ببناء تناقضات داخلها، فإن الحل الممكن أيضًا هو تغيير السؤال من ما هو موضوع العلم؟ إلى كيف هو موضوع العلم؟ خصوصًا عندما يتعلق الأمر بالتداوليات.

# هوامش وإحالات

1) S. Dik, 1989:2.

2) M. Meyer, 1989:105.

3) في سنة 1938 كتب شارل موريس مقالة في موسوعة علمية، عنونها بـ «أسس نظرية الدلائل»، بيّن فيها أن اللغة يمكن أن تعالجها ثلاثة اختصاصات، وهي: التركيبات (أو بصفة عامة النحو)، وتعنى بدراسة العلاقات بين الدلائل، والدلاليات، وتعنى بدراسة الدلالة التي تتحدد بعلاقة تعيين المعنى الحقيقي القائمة بين الأدلة وما تدل عليه، (أي بالعالم)، وأخيرًا التداوليات، التي تعنى بدراسة علاقات الأدلة بمستعمليها.

ويرى موريس بالمناسبة أن التداوليات تقتصر على دراسة ضمائر التكلم والخطاب وظرفي المكان والزمان (الآن، هنا)، والعبارات التي تستمد دلالتها من معطيات خارج اللغة، أي من المقام الذي يجري فيه التواصل.

انظر: آن روبول وجاك موشلار (1998) التداولية اليوم: علم جديد في التواصل. ترجمة د. سيف الدين دغفوس ود. محمد الشيباني، ومراجعة د. لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. لبنان ط 1، 2003م، ص 29.

- Anne Reboul (1995) La pragmatique à la conquête de nouveaux domaines: la référnce in L'Information grammaticale 66; 32-37 (1995).

- http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs/00/02/90/14/PDF/Prag.pdf.

مصدر المقال الأصل:

- Morris. CH. 1938: "Foundations of the theory of sings", in Intrernational Encyclopedia of Unified Sciencel/2. Chicago, University of Chicago Press. Traduction Française (1974): "Fondements de la théorie des signes" in Langages 35; 15-21.

4) يعبر فتجنشتاين في الرسالة المنطقية الفلسفية عن هذا المقتضى بعبارة دقيقة قائلاً: «إن دلالة دليل ما في التركيبيات المنطقية لا يجب أن تنهض بأي دور، بل يجب على هذه الدلائل أن تمنح نفسها دونما طرح لسؤال في خصوص دلالتها. يجب أن تتصدى لوصف العبارات فقط» (الرسالة: 3.33). على أنه يجب التمييز بين نمطين من الصور التركيبية للقضايا، بين صور تركيبية مؤولة، أي تلك التي تربط بها الإحالة (العالم) أي الدلالة، وبين صور تركيبية غير مؤولة، لكنها لا تكون مع ذلك غير معقولة من جهة الحقيقة، أو الصدق والواقع.

5) تبعًا للايكوف وجونسون (G. Lakoff & M. Johnson, 1980:202-205)، فإن هذا التصور الوضعي للغة يمكن أن يدرج ضمن التصور الموضوعي للصدق، الذي يقضي من جهة أولى بأن المعنى موضوعي أيضًا، يتحدد في استقلال عن أي عناصر ذاتية، كالثقافة وصيغ الفهم، وكل ما يختص بسياق خاص، فـ «المعنى الحرفي وشروط الصدق يمكن أن يسندا إلى الكلمات والجمل بمعزل عن سياقات الاستعمال الخاصة» (Davidson, 1978:33). ويقضي من جهة ثانية بأن الموضوعات اللغوية القائمة وبنيتها التركيبية وخصائصها وعلاقاتها مستقلة عن الطريقة التي يفهمها الناس بها. وتستتبع وجهة النظر هذه أن العبارات اللغوية موضوعات يمكن للنحو أن يدرسها في استقلال عن المعنى والفهم الإنساني.

6) M. Meyer, 1989:109.

7) P. Jacob, 1989:226.

8) أحمد المتوكل (البحث اللساني والسيميائي: 287).

9) م.ن: 288.

10) G. Leech, 1983:6.

11) F. Latraverse, 1987:26-36.

12) يميز في عناصر اللغة، ولاسيما الإشارية منها، بين كونها نمطًا (Type) تمثل كيانًا لغويًا واحدًا، يظل هو هو في مختلف تحققاته، وبين كونها وقوعًا، أو نزلة، وورودًا (Token) في سياق كلام نصي أو مناسبة. وينحو التعامل مع الدليل اللغوي (العلامة) أو العبارة اللغوية في المستوى الأول منحًى حرفيًا في استقلال عمن يقولها، أو عن الظروف التي تقال فيها، أو عن غرضها، بينما ينحو في المستوى الثاني منحًى سياقيًا وإحاليًا؛ يأخذ بعين الاعتبار هوية المتكلم، وقصده، والوضعية التواصلية، بحيث يلاحظ أن المعنى الحرفي قد تغير وأصبح أكثر دقة وثراءً. فلفظة «أنا» تعد «نمطًا» له محتوى دلالي واحد لا يتغير (ضمير المتكلم المفرد المنفصل)، غير أن لها ثلاث نزلات، أو حدوث، كما في قوله تعالى: **﴿قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين﴾** (الشيطان) (الأعراف: 7). **﴿قال أنا ربكم الأعلى﴾** (فرعون) (النازعات: 24). **﴿إنني أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدني وأقم الصلاة لذكري﴾** (الله عز وجل) (طه: 14).

انظر:

Armengaud. F. 1985. La Pragmatique. Col. Que sais-je ?n = •2230, pp: 20-21. PUF. Paris.

13) Latravers, 1987:21.

14) F. Jacques, 1982:78.

15) H. Parret, 1980:50.

16) Leech. G, 1983:48.

17) Dik. S.1989:4.

18) Leech, 1983:46;1980:16.

19) Dik. S.1989:4.

20) Parret, 1980:32.

21) H. Parret, 1982:67.

22) Parret, 1980:32.

23) Latravers, 1987:238.

24) يلح **سيرل** في إطار تحليل ظاهرة الأفعال اللغوية على الاهتمام في الوقت ذاته بالمظهر القصدي والمظهر العرفي، وعلى الاهتمام بوجه خاص بالعلاقة القائمة بين هذين المظهرين، فالدلالة، بالإضافة إلى أنها مسألة تتعلق بالقصد، تتعلق بالأعراف أيضًا (J. Searle. 1969:85-86). ويتبنى باري الموقف نفسه، إذ يرى أن مجال التداوليات الشاملة يجب أن يشمل كل العناصر التي ترتبط عرفيًا بالدلالة، على اعتبار أن تلك العناصر تعبر عما يفعل المتكلم عندما يقول جملة ما (H. Parret. 1982:67).



25) Harret, 1982:67.

26) Wonderlich, 1972:34.

27) يندرج هذا التوجه ضمن برنامج عام، هدف من خلاله الفلاسفة الوضعيون عامة، والوضعيون المناطقة خاصة، إلى رفع التباس اللغة الطبيعية، وإلى إقصاء القضايا الفلسفية الزائفة، المتمثلة في الميتافيزيقا، وذلك بعد أن تبين لهم أن حقيقة الإشكالات الفلسفية تكمن في عدم فهم منطق اللغة، ويعبر **فتجنشتاين** في مرحلته الأولى عن هذا التوجه بوضوح، قائلاً: «إن أغلب القضايا والأسئلة الفلسفية تعود إلى عدم فهمنا منطق لغتنا (إنها من قبيل السؤال عن معرفة ما إذا كان «الخير» يتطابق كليًا أو جزئيًا مع «الجمال»)، ومن ثم فليس من الغريب أن تكون كل المشكلات الأكثر عمقًا ليست مشكلات بالمرة» (الرسالة المنطقية الفلسفية: 4.003).

28) Galmiche. M 1991. Sémantique Linguistique et Logique. Un exemple: La théorie de R. Montague. PUF.

29) هذا القول معناه أن أحد آثار تصريف البناء لغير الفاعل في رأس فعلي هو أن ينزع من موقع الفاعل الذي يناسبه في بنية ما منزلته، باعتباره موقعًا محوريًا. فالدور المحوري

المناسب للموضوع الفاعل ليس محذوفًا؛ إذ يمكن أن يتحقق اختيارًا على صورة فضلة: By NP في الإنجليزية وpar NP في الفرنسية. بعبارة أخرى: لا يغير تصريف البناء لغير الفاعل الشبكة المحورية الملازمة للرأس الفعلي، بل يغير محل تحقق الموضوعات المتعلقة بهذا الرأس فقط.

انظر لمزيد اطلاع:

- Chomsky. N. 1987. La nouvelle syntaxe. traduit de l'anglais par lêlia Picabia. Présentation et commentaire d'Alain Rouveret. éd seuil, Paris.

- الفاسي الفهري، عبدالقادر (1986 أ). المعجم العربي، نماذج تحليلية جديدة. دار توبقال للنشر. البيضاء.

(1990). البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة، دار توبقال للنشر. البيضاء.

30) الفاسي الفهري، عبدالقادر (1985). اللسانيات واللغة العربية. نماذج تركيبية ودلالية. دار توبقال للنشر. البيضاء.

31) انظر المتوكل، أحمد (1988)، قضايا معجمية، المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط.

32) على الرغم من أن النحو الوظيفي الذي يمثله عربيًا الأستاذ أحمد المتوكل ينزع منزعًا تداوليًا، فإن الوصف الذي يقدمه لظاهرة البناء لغير الفاعل يحصر مبررات حذف الفاعل أو البناء للمفعول في «تمكين مفعول التركيب المبني للمعلوم من أن يكون محورًا» (أحمد المتوكل (1988). ص 131). ولا يذكر المتوكل وظيفة أخرى، وسيتضح في المقابل فيما بعد أن ثمة وظائف متعددة للبناء لغير الفاعل، وهي وظائف تواصلية في المقام الأول.

33) انظر بصدد مسائل البناء لغير الفاعل في باب النائب عن الفاعل: ابن عصفور في شرح الجمل للزجاجي، وابن هشام في شرح قطر الندى وبل الصدى وفي شرح شذور الذهب، وابن يعيش في شرح المفصل. ودليل السالك إلى ألفية ابن مالك. المجلد 1. تأليف عبدالله الفوزان. الناشر دار المسلم. الطبعة الأولى. تاريخ الطبعة 1998م. ص 339 وما بعدها. وانظر جامع الدروس العربية لمصطفى الغلاييني. الجزء الثاني. المكتبة العصرية. الطبعة 28؛ 1993. ص 246.

34) يعد مفهوم السياق أو المقام مفهومًا حاسمًا في التداوليات، وقد استند إليه هانسون 1974 في تصنيف التداوليات إلى درجات ثلاث:

1. **تداولية الدرجة الأولى**، وتهتم بدراسة الرموز الإشارية، أي العبارات الملتبسة نسقيًا، والتي يتغير معناها وإحالتها تبعًا للسياق الإحالي: المتكلم وإحداثية الزمان والمكان. وبهذا الاعتبار تنحصر وظيفة السياق بالنسبة إلى بارهيلل (Bar Hillel; 1954) في رفع التباسات الإشاريات.

2. **تداوليات الدرجة الثانية**: وموضوعها دراسة الكيفية التي ترتبط بها القضية المعبر عنها بالجملة المنطوقة، حيث يجب التمييز بين الدلالة المراد إبلاغها والدلالة الحرفية (كظاهرتي الاقتضاء والاستلزام)، أما السياق هنا فهو ذو طبيعة معرفية ويشمل الاعتقادات التي تتقاسمها الذوات والتي تصبح مشتركة شيئًا فشيئاً، ويتدخل السياق ليرفع الالتباسات عن الجمل التي لا تحتوي الإشاريات بل الجمل التي تعبر عن القضايا المتناقضة.

3. **تداوليات الدرجة الثالثة**، وهي نظرية الأفعال اللغوية، وتتميز باعتبارها موسومة لسانيًا. إن تعيين ما تم إنجازه في وضعية مقالية ما يتطلب سياقًا أكثر غنى طبعًا، لكنه سياق يفتقر إلى التحديد عكس ما هو الحال في الحالات السابقة.

انظر لمزيد اطلاع:

- Francis Jacques Article: La Pragmatique in Encyclopaedia Universalis. 1984.
- Paul Gauchet Pragmatique formelle et compétence pragmatique in H. Parret et al; 1980.

35) Wonderlich. 1972:34; 35.

36) R. Kempson 1975.2.

يميز كمبسن (Kempson, R. 1975:48) بين الاستلزام والاقتضاء، ويحدد الأول باعتباره علاقة بين قضيتين، بحيث ينتج صدق القضية الثانية بالضرورة عن صدق القضية الأولى، أي أنه ليس من الممكن إثبات صدق ق 1 ونفي صدق ق 2، فالقضية ق 1: هذا الرجل أعزب تستلزم ق 2: هذا الرجل إنسان. مادام أنه إذا كانت ق 1 يجب أن تكون كاذبة أيضًا. في حين أنه إذا كانت ق 1 كاذبة، فلا شيء ينتج عن ذلك؛ إذ إن ق 2، يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة. أما الفرق بين الاستلزام والاقتضاء، فيبدو بطريقتين اثنتين فقط: ما ينتج عن كذب ق 1 وما ينتج عن كذب ق 2. فعندما نقول إن ق 1 تقتضي ق 2 فإن صدق ق 2 يجب أن يكون ناتجًا عن صدق ق 1، لكن إذا كانت ق 2 كاذبة فإن ق 1 لن يكون لها أية قيمة صدقية، أي لن تكون صادقة أو كاذبة، أو بمعنى آخر لن تكون قضية بالمرة. وعليه إذا كانت ق 1 كاذبة فإن ق 2 يجب أن تكون صادقة. ويوضح الشكل التالي هذا الفرق:

| الاستلزام | | الاقتضاء | |
|---|---|---|---|
| ق 1 | ق 2 | ق 1 | ق 2 |
| ص | ص | ص | ص |
| ك | ك | ~ (ص V ك) | ك |
| ك | ص V ك | ك | ص |

37) H. Parret. 1980.80-110.

38) انظر: Kempson. R. 1975:48.

39) Parret. H et al, 1980.87-88.

40) Ibid. P: 84.

41) Lattravers 1987.151.

42) Parret. H. 1980.99.



43) ibid. P: 90.

44) M. V. Overebeke 1980:409 *in* Parret. H Et al 1980. p:409.

# قائمة بالمراجع المعتمدة


- آن روبول وجاك موشلار (1998) التداولية اليوم: هلم جديد في التواصل، ترجمة د. سيف الدين دعفوس ود. محمد الشيباني ومراجعة د. لطيف زيتوني. المنظمة العربية. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. لبنان ط 1، 2003، ص 29.
- الفاسي الفهري، عبدالقادر (1986 أ)، المعجم العربي، نماذج تحليلية جديدة. دار توبقال للنشر. البيضاء.

(1990). البناء الموازي: نظرية في بناء الكلمة، دار توبقال للنشر. البيضاء.

(1985). اللسانيات واللغة العربية. نماذج تركيبية ودلالية. دار توبقال للنشر. البيضاء.

- المتوكل، أحمد (1981)، نص التقرير المقدم لمائدة الدلالة حول موضوع: الدلاليات والتداوليات «إشكال الحدود». البحث اللساني والسيميائي. منشورات كلية آداب الرباط. 1984م.

(1988). قضايا معجمية، المحمولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية. الشركة المغربية للناشرين المتحدين. الرباط.

- Armengaud F. 1985. La pragmatique. Col Que sais-je ? PUF.
- Brekle. H. 1972. Sémantique. tr. et adapté par P. Gardiot et Yven Girard. Librairie Armand Colin. Paris. 1974.
- Dick. S. 1980. Studies in Functional Grammar. London. Academic Press 1989. The Theory of FG. Foris publications. Holland.
- Frege. G. 1971. Ecrits logiques et philosophiques. tr et intro de C.Imbert. eds du Seuil Paris.
- Galmiche. M. 1991. Sémantique linguistique et logique. Un exemple: La Théorie de Montague. PUF. Paris.
- Gochet. P. 1980. Pragmatique formelle. Théorie des modèles et compétence pragmatique. ***In*** H. Parret et al 1980: Le langage en contexte.
- Jacob. p. 1980 l'empirisme logique ses antécédents, ses critiques. ed. Minuit. Paris.

- Jacques. F. La pragmatique. Encyclopedia Universalis. 1984.

- Kempson. R. 1975. Presupposition and the delimitation of semantics. Cambridge University Press.

- La Koff. G & Johnson. M. 1980. Metaphors we live by. The university of Chicago Press.

- Latraverse. F. 1987. La pragmatique. Histoire et Critique. Pierre Mardaga editeur. Bruxelles.

- Leech. G. 1980. Exploration ***in*** Semantics and Pragmatics. Amsterdam. John Benjamins.

- 1983. Principles of Pragmatics. Longman Group Limited.

- Meyer. M. 1982. Logique. Langage et Argumentation. Hachette. Paris.

- Overberke. M. V. 1980 Pragmatique Linguistique. L. Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine. ***In*** H. Parret et al 1980.

- Parret. H. 1980. connaissance et contextualité in H. Parret et al 1980: Le langage en contexte: Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatique. Amsterdam, John benjamins.

- 1982. Nouveaux éléments de pragmatique intégrée. pp: 61-71 ***In*** Philosophie et langage. Annales de l'institut de philosophie et de science morales Ed. del'umiversité de Bruxelles.

- Travis. CH. 1981. The True and the False. The domaine of the pragmatics. Amsterdam. John Benjamins.

- Wittgenstein. L (1921). Tracatus Logico-philosophicus suivi de:

(1953) Investigations philosophiques. tr Pierre Klossowski. Editions Gallimard. 1961.

- Wonderlich. D. 1972. Pragmatique, situation d' énonciation et deixis. Tr. par Jenny Grumbach in Langage. 7$^{eme}$ année. Juin 1972. n =026.

* * *

# تطور مصطلح الطبقات
# من ابن سلام إلى ابن المعتز

بوزيـــــان أحمـــــد



## التطور التاريخي للفظ «طبقة»

ما من اثنين يختلفان حول عراقة علم الحديث الشريف، الذي نهض عملاقًا في مناهجه وأصوله، حتى أضحى علمًا مستقلاً بذاته، له قواعده وأصوله ومناهجه. حرصاً من المسلمين على تدوين الحديث الشريف، من حيث هو المصدر الثاني لتشريعاتهم في الفقه والمعاملات. وبالجملة يعد الشق الثاني للدين الإسلامي بعد القرآن الكريم.

فجند العلماء كل طاقاتهم لخدمة الحديث الشريف، فاستوى علمًا ناضجًا. فراح العلماء يصنفون الرواة في طبقات، باحثين منقبين، مستعملين منهجًا علميًا، تمثل في: الجرح والتعديل.

لكن اللافت للنظر أن اللغة العربية سايرت هذا الاهتمام والتقديس. فاستمدت قداستها من قداسة الدين نفسه، من حيث أن الدين قيم تحملها هذه اللغة، فكان - من منظور ديني صرف - اعتناء الرواة باللغة العربية، والتي

لا يمثلها في جلاء صفائها إلا الشعر الجاهلي، مما دفع باللغويين والنحاة والبلاغيين إلى توثيق بعناية بليغة - لا تفوقها إلا دقة العناية بالحديث النبوي الشريف - مصادر اللغة وجمعها، وترتيبها، وتبويبها، ولا يمثلها في ذلك إلا الشعر الجاهلي، وبذلك تحول من كونه شاهدًا على الخطأ والصواب، والسلامة والفطرة إلى نموذج مثالي يتجلى فيه الكمال الافتراضي، باتفاق علماء اللغة، والبلاغيين. وتحول الشعر الجاهلي إلى شاهد وفقه تتم محاكمة النصوص باعتباره معيارًا يُدلل من خلاله على فاعلية الإعجاز القرآني.

فالشعر كان المعين الأول الذي لا ينضب، في تفسير القرآن الكريم والحديث الشريف. فكان جارالله، أبو القاسم الزمخشري، إذا استعصت عليه مفردة في القرآن الكريم، لا يتورَّع في أن يشرحها، ويدلل عليها ببيت ماجن من الشعر الجاهلي مصداقًا لقوله ﷺ: (**إن من الشعر لحكمة، فإذا البس عليكم من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي**)[1]. لأن الشعر الجاهلي كان عند الجاهلين (ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصرون)[2]. وعليه، فإن الشعر هو الذي حافظ على اللغة العربية. وكما قيل: «لولا الفرزدق لضاع ثلث اللغة». وهكذا ساير الشعر عامة، والجاهلي خاصة درجة الحديث الشريف في العناية والتمحيص، لأن (فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم، وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم. وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن ملكاتهم كلها)[3].

وكان الحافز الذي أدى إلى تدوين الحديث هو مخافة ضياعه، وهو الحافز نفسه الذي أدى إلى تدوين الشعر صونا له من الوضع والانتحال، وحفاظا له من الرواة المزيفين. وبذلك ظهر علماء يمحصون الأصيل من الدخيل، فنظروا في الرواة والأسانيد، فوضعوا الرواة في شكل طبقات على غرار طبقات المحدِّثين.

على أن هناك تداخلاً بين الحديث الشريف، والشعر الجاهلي، من حيث العناية. فلم يكن ثمة مجال اختصاص بعينه «وكثير من الأدباء درسوا الحديث وكثير من المحدثين تذوقوا الشعر ورووه»(4)، ومن هؤلاء على سبيل التمثيل، ابن قتيبة الدينوري، صاحب كتاب الشعر والشعراء، وتأويل مشكل الحديث.

فسار الأدباء على نهج المحدّثين، والفقهاء، فأولوا عناية خاصة للرواة والأسانيد لتخريج الرواية على غرار رواية الحديث الشريف. ولكن لم يبالغ رواة الشعر مبالغة المحدثين في العناية والتمحيص. وذلك لسبب طبيعي ومنطقي، مفاده أن الحديث الشريف مقدس من جهة، ومن جهة أخرى لارتباطه بتشريع الحياة كلها. فلا يطبق حكم شرعي بالاستناد إلى حديث ضعيف، أو موضوع. وعلى العموم كان المحدثون أكثر حرصًا ودقة في تحري الخبر اليقين.

وكما أسلفنا فإن فكرة الطبقات ظهرت مبكرة في المجال الفقهي. فلقد ذكر صاحب الفهرست ذلك، وأورد أن أبا عبد الله بن عمر الواقدي، قد ألف كتابا في الطبقات وبعده ابن سعد في كتابه المشهور: «طبقات ابن سعد». وللهيثم بن عدي كتاب في طبقات الفقهاء، والمحدثين(5).

هذا التشابه في الطرح التصنيفي بين الفقهاء والأدباء، تولد من تقليد الأدباء للمحدثين، في التقسيم الطبقي. ويمكن أن نرجع ذلك إلى:

- الحديث الشريف دخله كذب على الرسول ﷺ، والشعر الجاهلي كذلك دخله الوضع والانتحال، مما أدى بأهل الاختصاص في كلا المجالين إلى الاحتراز والتريث.
- مكانة الشعر الجاهلي في تفسير القرآن الكريم، فكانت مكانته من مكانة الدين نفسه في العناية والحفظ.
- تأثر الأدباء بالمحدّثين، بالإضافة إلى كون بعض المحدثين في الوقت نفسه أدباء، فطبقوا هذا المنهج على ذاك.

وهكذا استقر مفهوم «طبقة» في علم الحديث على أنه الرتبة أو المنزلة، كقولهم: طبقة الصحابة أو التابعين، وهلم جرا.

ولم ينتقل مفهوم الطبقة إلى المجال الأدبي فحسب، بل تعداه إلى المجال الاجتماعي، والسياسي، وحتى الاقتصادي، فقسمت الرعية إلى قسمين:طبقة الخاصة وطبقة الدهماء، ثم تفرعت عن الطبقة الخاصة طبقة الخليفة، والحاشية وطبقة الوزراء وغيرها. وعليه نستخلص أن ظهور «الطبقات» عند المحدثين أسبق منها عند الأدباء. وذلك لسبب موضوعي، وتاريخي. وهكذا أصبحت فكرة الطبقات شائعة في المجال الأدبي مستساغة في الاستعمالات. ولم تكن تثير وقتها إشكالية في المفهوم والدلالة، من حيث أنها ترسبت في الوعي النقدي الجماعي بأنها ذات أبعاد ترتبط بالثقافة السائدة وقتئذ.



## مفهوم فكرة الطبقات

مما لا شك فيه أن الباحث أول ما يصدمه من المصطلحات النقدية القديمة مصطلح «طبقة». هذه اللفظة لم ترد عبثًا، ولا عفو الخاطر، تتصدر عناوين الكتب القديمة عامة والأدبية خاصة، حيث أضحت فكرة الطبقات شائعة، ليست على المستوى الأدبي فحسب، بل تعدته إلى كافة العلوم الإنسانية في المصنفات القديمة من فقه، وتاريخ، وغيرهما، «كطبقات النحويين البصريين» للزبيدي، و«طبقات الأطباء» لابن أبي أصيبعة، و«الطبقات الكبرى» لابن سعد، و«طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي، و«طبقات الشافعية»، و«طبقات المالكية»، وغيرها كثير لا يحصى، ذلك أن «أمة من أمم الأرض قاطبة لم تُعْنَ بتراجم أعلامها كما عُنِيَتْ الأمة العربية، وقد شملت تلك التراجم أعلام الأمة في كل ميدان، وكان للأدباء من ذلك نصيب موفور من كتب اختصت بترجمتهم، وأخرى جمعتهم مع غيرهم من الأعلام غير الأدباء. ولا نغالي إذا قلنا إن أوفر الكتب في المكتبة العربية هي للتراجم، وأخصها تراجم الأدباء»(6).

مما لا خـلاف فيه لغـة أن بين مـعاني «طبقـة» يدل علـى تماثل شيئين، إذا وُضِعَ أحدهما فوق الآخر، فيكون بذلك مساويًا له، وبالتالي يغطيه. فلقد ورد في لسان العرب بمعان مختلفة، حسب السياق الذي ترد فيه، فقد تكون بمعنى:

- غطاء الشيء، وترد بمعنى التساوي.
- طابَق بين القميصين: لبس أحدهما على الآخر.
- طابق بين الشيئين، إذا جعلهما على حذو واحد.
- طبقات الناس: مراتبهم.
- الحال.
- طابق الفرسُ في جريه، إذا وضع رجليه مواضع قدميه[7].



وعلى هذا لم تكـن فكرة الطبقـات غريبة في التراث العربي القديم وبذلك – ومن خلال استقراء المادة في لسان العرب – يكون للطبقة أربعة استعمالات:

1 – المرتبة والمنزلة.

2 – المذهب والمنهج.

3 – الحال المميزة لصاحبها.

4 – العلم المتميز في فنه وعلمه.

وهكذا من الضروري أن يتساوى عناصر الطبقة الواحدة، وإن اختل فعل التساوي، فلا معنى لوجود طبقة. فالطبقة الواحدة شرطها أن يتساوى عناصرها في المذهب سموًا أو ترديًا، علوًا أو انحدارًا.

لقد تطور لفظ «طبقـة» في صدر الإسلام، وترسّم اصطلاحًا شائعًا، ثم ازدهر بعد ذلك، حتى أصبح في التصنيفات الفقهية. ففي طبقات الحنابلة

لصاحبه القاضي ابن أبي يعلى، حيث روى عن العباس بن محمد بن حاتم الدوري، قال:" انتهى علم الرسول ﷺ على ستة نفر من الصحابة – رضي الله عنهم –: عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وعبدالله بن مسعود، وأُبي بن كعب ومعاذ بن جبل...أما طبقات الرواة فستة نفر: أبو هريرة، وأنس، وجابر بن عبدالله، وعبدالله بن عمر، وأبو سعيد الخدري، وعائشة»(9). وهكذا يسرد كل الاختصاصات: طبقات الرواة، وطبقات أصحاب الأخبار والقصص، وطبقات المفسرين، وطبقات خزان العلم، وطبقة الحفاظ، وطبقات الفقهاء. حيث يجعل كل فرد طبقة، وجعل معه ستة نفر. وبذلك يكون مفهوم «طبقة» على أنه يمثل الرأس المتميز والمتفرد في مجال اختصاصه.

أما في المجال الأدبي، فإن الكتاب الذي وصلنا مستعملاً لفظ طبقة هو كتاب ابن سلاَّم الجمحي «طبقات فحول الشعراء»(*) من حيث هو أقدم كتاب وصلنا في مجال اختصاصه(10).



لكن تُجمع الكتب التراثية على أن هناك كتبا، كانت بهذا الاسم، كطبقات الشعراء لمحمد بن داوود، وطبقات الشعراء للشاعر دعبل بن علي الخزاعي المتوفَّى سنة (276)(11).

يلاحظ ههنا أن لفظ «طبقة» أخذ مسارًا آخر غير المعنى الذي كان شائعًا، حيث جُعِلت كل جماعة تنضوي تحت طبقة واحدة، وكل طبقة تضم فحول الشعراء المشهورين. واستنادًا إلى هذا المفهوم قسم ابن سلام كتابه، وجعل منه عنوانا له «طبقات فحول الشعراء». حيث صنفه «على الطبقات، مفرقًا فحول الشعراء زمرًا على أساس التشابه والتناظر الشعري»(12).

في حين أن أصحاب الطبقة الواحدة غير متساوين – بخلاف ما مرَّ بنا من مفهوم – وإنما هم متشابهون فقط في المنهج، مع تفرد كل شاعر في مجال تخصصه. ويعلق محمود شاكر – محقق الكتاب – على «أن هذا «التشابه» هو

أساس نظر ابن سلام، ولا يتشابه شاعران إلا في شيء واحد، هو مذهبهما في الشعر، ومنهجهما الذي يتميز به كل واحد منهما»[13]. وإذا نظرنا إلى أصحاب الطبقة الواحدة لا نجد ما يفسر هذا التشابه، أو على أي أساس تم بناء ذلك الترتيب الطبقي للكتاب، أو داخل الطبقة ذاتها. فمفهوم التشابه في الطبقة ذاتها لا مبرر له، إذ يظل مفهومًا غامضًا (مثيرًا للاضطراب ما مفهوم التشابه الذي يقصده ابن سلام؟ حيث لم يقدم منهجًا نطمئن إليه في هذا التشابه)[14].

فابن سلام حين يقدم شاعرا على أصحابه في طبقته، هذا لا يعني أبدًا أنه متفوق على أترابه، بل هم جميعًا متكافئون في الطبقة ذاتها، وإلا لما كان هناك معنى لوجود طبقة واحدة. بل لكانت هناك طبقات داخل الطبقة الواحدة. وإنما كل واحد داخل الطبقة نفسها هو رأس في مذهبه[15]. مع وجود اختلاف بين شعراء الطبقة الواحدة. ولكل واحد منهم خصوصياته التي تميزه عن نظرائه من الطبقة نفسها. مع أن ابن سلام لم يفصل في هذه القضية، بل تركها غامضة، وجعلها مرادفة للمذهب، فما دلالة المذهب عنده؟



سؤال صعب، شائك لايمكن الإجابة عنه بهذه السهولة، وفي هذه العجالة، إلا بالقراءة المتفحصة، والدراسة المتأنية، مع إعمال الفكر، وتدقيق الرؤية في كتابه «طبقات الشعراء». لكن مع ذلك لم يكن ابن سلام يقصد من لفظ «طبقة» المفهوم الشائع في عصره خلال القرن الثاني الهجري، الدال على معنى المنزلة أو الرتبة. إلا أن محقق الكتاب الأستاذ محمود شاكر يرى أن المفهوم الطبقي عند ابن سلام يعني المذهب، أو المنهج. فالشاعر متكافئ مع نظرائه، حيث يُكَوِّن مع غيره طبقة، وأصحاب الطبقة الواحدة متكافئون، ولكل شاعر خصوصياته وتجربته الخاصة[16] مع أن هذا التحليل لا يصمد أمام معاينة شعراء الطبقة الواحدة، ذلك أننا (إذا تتبعنا تقويم ابن سلام لشعراء طبقاته رأينا أحكامًا سريعة، لا تبين عن تمايز وتحليل، وإن كنا لا نغفل أثر الزمن المبكر لعمله النقدي)[17].

على أنه «لا تخلو مثل هذه البواكير من هنّات في المنهج، أو مفارقات بين النظر والتطبيق، أو تعسف في الاشتراط، أو خلل في المعايير، أو إيهام وتجاوز في التفسير والتعليل، والتحليل»[18].

ذلك أنه ساد في هذا العصر – وما بعده – حتى القرن الثالث، أي حتى عصر ابن المعتز، المنهج النقلي، والمتمثل في الرواية، لكن اللافت للنظر أن ابن المعتز ما كان لتأخذه الرواية كل مأخذ، فتنسيه تذوقه للشعر، وهو «شاعر أديب بليغ، لم تلهه الإمارة أو الملك عن التصنيف الممتع على نحو مبدع. مضيفا حلقة متميزة في سلسلة كتب التراجم الأدبية حتى القرن الثالث للهجرة»[19].

وهذا ما يعطينا انطباعا أوليا على أن ابن المعتز لم يكن متقيدًا تقيدًا حرفيًا بمنهج الرواية، فلطالما أعمل ذوقه، فزاوج بين الرواية والذوق الخاص، على خلاف ما ذهب الأصفهاني في الأغاني، أو الصولي في كتاب الأوراق[20].



## مرحلة الاختيار النوعي عند ابن المعتز

قامت طائفة من الشعراء المُحْدَثِين تتمرد على القواعد التي تم استقراؤها من القصيدة المثالية «النموذج»، والمتمثلة في القصيدة الجاهلية، فجوبهت هذه الحركة بقمع فكري. وتنكر لإبداعها. فكان إقصاؤهم من الشعرية العربية، كونهم تمردوا على عمود الشعر.

فابن سلام – مثلاً – من اللغويين الرواة المعْرِضين عن كل محدث، لذلك عكف على فحول القدماء يترجم لهم في طبقات «دون غيرهم»[21]. فكان أن «أقام العلماء «مدرسة» الدفاع عن الشعر الجاهلي، الذي اعتبروه مقياسًا للجودة لا يبلغ مداه شاعر محدث مهما يَعْلُ شأنه، في ضوء تنظير – طبقة العلماء – علماء اللغة»[22]. ذلك أن ابن سلام من المتعصبين للقديم، ولا يرى

الإبداع إلا فيه باعتباره يمثل اللغة في صفائها الفطري، ولا يتم ذلك إلا بحفظ الشـعـر الجـاهلـي وروايتـه، ويرى أنه (لا ينفع الناسَ في ذلك إلا الرواية عن من تقدم)[23].

على أن حـركـة الشـعـر الجـديد (المحـدث) لم تحظ بالاهتـمـام الوافـر، بل قوبلت بالرفض، وجوبهت بالاستنكار، ذلك أنه «لم يحظ الشعر المعاصـر برضى النقاد إلا في القرن الرابع الهجري – العاشر للميلاد – حين أخذ النقد يستسيغ قـوالب الشـعـر الحـديثـة»[24]. وهكذا صـار الإبداع حكرًا على الأوائل، دون الأواخر، فشُلَّت حركة الإبداع ثم صـار قوالب جاهزة سلفًا، وما على الشاعر – إذا شاء أن يبدع – إلا أن يفرغ شـاعريتـه في القوالب المعدة سلفًا، ومن ثم صـارت الشـاعرية لا تنبع من خصـوصيـة النص الأدبي ذاته، بل من الأسـبقـيـة الزمنية.

ولم تظهر حركة الشعر الجديد (المحدث) بحرية، وقوة إلا بعد ثلاثة أجيال تقريباً وذلك في كتابي ابن المعتز: «البديع»[25]، و«طبقات الشعـراء»، حيث التفت إلى ظاهرة لم يلتـفت إليـهـا غيـره، حين خص فـئـة المحـدثين بالدراسـة والنقـد والترجمة. ويعلل ذلك بقوله: «ليستريح (القارئ) من أخبار المتقدمين وأشعارهم، فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملوه...... والذي يستعمل في زماننا، إنما هو أشعار المحدثين. وإخبارهم فمن ها هنا أخذنا من كل خبر عينة، ومن كل قلادة حبتها»[26].

وهكذا نلمح أن ابن المعتز في إشارة خفية يؤثر الشعر المولد على شعر القدماء، في وقت كـان التعصب إلى القديم بلغ مداه، حتى أضحى الخروج على القديم ضربًا من الكفر.

وهو في ذلك لم يخرج عن معايير القدماء، وميزانهم النقدي، فكان تقويمه للشـعـراء على أسـاس «الـفـحـولـة، التي أولاها القـدمـاء عنايتـهـم، وصنف فـيـهـا

الأصمعي كتابه «فحول الشعراء»، وأقام ابن سلام طبقاته على أساسها[27] – جعلها ابن المعتز في طبقاته وصفًا لشعرائه، حتى غدا للمحدثين فحولهم، كما كان للقدماء فحولهم، وهذا من قبيل التناظر والتماثل بين القدماء والمحدثين في المنازل الشعرية ورُتَبِها... وهو كذلك تصنيف ينصف المحدثين. ويقيل عثارهم عند من رفض مذهبهم الشعري»[28].

ففي كتابه اختار ابن المعتز طائفة عباسية، حيث قصر كتابه على الشعراء الذين مدحوا خلفاء بني العباس ومن شايعهم، ولا يوجد في متن الكتاب من الشعر المألوف والمتداول. وهذا ما يعطيه قيمة تاريخية، وهو منهج يتساوق والإطار السياسي. ولم يكن ابن المعتز راوية ممن يستهان بعلمهم. فقد جالس العلماء في مجالس الأمين، صبيًا، مما أكسبه ذوقًا خاصًا، وحسًا نقديًا عاليًا، ومعرفة موسوعية في علوم شتى، ودراية بشوارد اللغة، بالإضافة إلى شاعريته التي أقر بها من عاصروه، ومن خلفوه.



وهذا ما انعكس على الكتاب، إذ «اتسمت لغة ابن المعتز في طبقاته بالابتعاد عن الحلي اللفظية، والزخارف الأسلوبية. فجاءت خلوا من الجمل المسَجَّعة بالفواصل الموشّات بأنواع البديع .... فهي لغة تاريخية محايدة ملتزمة بالوضوح والسهولة وعدم الإغراب»[29].

والكتاب لم يكن كتاب تراجم، كما هو الحال في الفهرست لابن النديم، أو الأغاني للأصفهاني، وكما هو الحال في اغلب الكتب التراثية، فلم يكن «راوية فحسب، بل كان ذواقا للأدب، فهو يصدر أحكامه، ولا يكتم إعجابه، ونجد ذلك منبثا في كثير من صفحات الكتاب»[30].

والجدير بالذكر أن ابن المعتز في كتابه، لم يعتمد في المتَرْجَم له على تخصيصه بغرض واحد، بل عرض لجميع الأغراض التي نظم فيها الشاعر، وذلك حتى لا تكون العملية مبتورة، ومتعسفة، وحتى يعطي لكل شاعر حقه في

بسط شـاعريته. وبالتـالي تظهر قـدرته الشـعرية في النظم، على أغـراض شتى، وتكون الآراء النقـدية فيـه مـبنية على منـهج ذوقي مـؤسس، وفق تعـدد الأغـراض، على أن الشاعر تظهر شاعريته من خلال النظم في أغراض متعددة.

ومع أن مقدمة كتاب «طبقات الشـعراء» قد ضـاعت، والمقدمة الموجودة في الكتاب مدسوسة منتحلة. إلا أن وجود المقدمة الأصلية كان يوفر كثيرًا من عناء البحث، لأنها ترسم خطة الكتاب، وترسم مفـهوم المؤلف لهذا التصـميم الطبقي، وتجيب عن السؤال: على أي مرتكز تبنى ابن المعتز التقسيم؟

في حين قد "رفض بعض الباحثين أن يكون للفظ «الطبقة» مدلول في كتاب ابن المعتز، فرأى أنها تسمية لا تحمل مدلول الطبقات. لأن الكتاب ليس كتاب طبقات بالمفهوم الشائع اليوم للكلمة، وإنما هو كتاب تراجم الشعراء[31].

لكن التقسيم الذي اعتمده ابن المعتز هو التقسيم الزمني. يعرض لكل شاعر بترجمة قصيرة، مع ذكر بعض الشواهد الشعرية المنتخبة، وعلى ما يبدو إن الكتـاب وضـع لغـرض تعليمي بالدرجة الأولى، موجه لتـأسـيس ذوق، يخص رأسا شـعر المحدثين، الذي أضرب عنه اللغويون صفحًا وحاصروه، باعتباره لا يمثل الشـاهد اللغـوي. وفي هـذا الصـدد يقـول الأصـمـعي في فـحـولة الكُمَيْت: «الكميت بن زيد ليس بحجة لأنه مولـد»[32]. وهي حجـة واهـيـة لا يقبلها عقل، ولا تستند إلى نصية النص، أو معـايير شـعرية، بقدر ما هي تستند إلى معـايير أسبقية زمنية. لهذا قام ابن المعتز بهذه «المحاولة»، ليثبت أن شعر المولّدين جدير بالدراسـة، لا يقل شـعـرية عن شـعـر القـدمـاء، وأن الشـعـرية ليست حكرا على القدماء، مفندًا مقولة: «لَيسَ في الإمكان أبدع مما كان».

على أن كتاب ابن المعتز لم يكن كتاب ترجمة، كما ذهب منتقدوه، فـهو لم يؤرخ «لشعرائه على حذو كتب التراجم المعروضة قبله، فلم يجمعهم في عصور

متعاقبة وأزمنة متتابعة متقاربة، كما فعل ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» ولم يوزعهم في كتابه زمرًا وأشياعًا كما فعل ابن سلام في كتابه «طبقات فحول الشّعراء»[33]. إنما كانت غايته إنصاف المحدثين وإثبات فحولتهم الشعرية.

فكان يتعرض بالترجمة للشعراء، ثم يدلي برأيه في قصائدهم، دون أن يقتصر على غرض واحد، ولم تكن آراؤه نقدية بالمعنى المنهجي للنقد، وإنما كان كمن سبقوه، لأنه في مرحلة التأسيس، ذلك أن النقد الممنهج لم يظهر إلا فيما بعد في القرن الرابع.

وهكذا كان لفظ «الطبقة» عند ابن المعتز «بمعنى الأعلام من الشعراء المتميزين بمدحهم بني العباس وأحوالهم من شعرهم، وهذا مقبول لغة، المطابق لمضمون الكتاب ومنهجه»[34]، ومن ثم كانت تتخلل الكتاب آراء، وانطباعات ذوقية انفعالية إلى حدٍّ ما. يسودها التعميم. فعلى سبيل المثال يقول ابن المعتز في الشاعر سُدَيْف: «كان شاعرًا مفلقًا، وأديبًا بارعًا، وخطيبًا مصقَّعًا، وكان مطبوع الشعر حسنه»[35]. فهذه آراء معتَّمة، يسودها التعتيم والتعميم، فهذه أحكام أوردها في سديف: (مفلق، بارع، مصقع، مطبوع حسن). تنسحب على كل الشعراء، وتسري على من لهم باع في قرض الشعر. فهؤلاء النقاد، وابن المعتز واحد منهم. «كانوا مؤرخي أدب أكثر منهم نقادًا»[36]، وبذلك ومن خلال استقراء كتب النقد المعتمدة في تقسيمها على فكرة الطبقات نستشف أنها تثير غموضًا في الدلالة، وضبابية في المفهوم، وأنها تثير (جدلاً فنيًا، من حيث خطورة تلك التقسيمات، التي تأخذ في كثير من الأحيان صفة الجزم واليقين. وتؤدي إلى ما يشبه صب حركة الشعر في قوالب ثابتة، وتلصق بصاحبها درجة عالية، أو درجة دانية، في سلسلة مراتب القول)[37].

لذلك كانت هذه المرحلة تمهيدا لظهور النقد الممنهج، الذي لم يظهر إلا في القرن الرابع هجري، خصوصًا في كتاب ابن المعتز «البديع».

وأمـا مـا قـبل ذلك، فـقـد كـان النقـد عـبـارة عن روايات يرددها النـاقـد، وعـبارات يلوكـها، تنطبق على كل الشـعـراء، دون أن تكون ذات خصـوصـيـة، لا تنسـحب على واحـد بعـينه، ولا تنصب على النص رأسـا، بقـدر مـا تنصب على قضـايا خـارجـة عنه، لذلك وسـمـهم مـحـمـد مندور بأنهم (مـؤرخو أدب)، دون أن ننسى - من منطق الإنصـاف - الفـترة الزمنيـة المبكرة التي كـانت بذورا لبـواكـير النقد العربي.

# الهوامش

1) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ش.ع.ر.)، مجلد 4، دار صادر، ط 3، 1994، ص: 410.

2) محمد ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر التراث العربي، بيروت – دار النهضة العربية، د.ط، د.ت، ص: 410.

3) عبدالرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني والمكتبة المدرسية، د. ط، 1982، ص 1098-1099.

4) د. منير سلطان، ابن سلام وطبقات الشعراء، مطبعة منشأة المعارف، الإسكندرية. د. ط: 1977، ص: 138.

5) ابن نديم، الفهرست، مطبعة الاستقامة القاهرة، دن، دت، ص: 150.

6) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، المقدمة – القاهرة، عالم الكتب ط 1، 2000.



7) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ط. ب. ق.)، مجلد 10، ص: 209-210-211.



8) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 162.

9) د. منير سلطان، ص: 180-181.

*) الكتاب محقق تحت عنوان طبقات فحول الشعراء، ومحقق كذلك وتحت عنوان طبقات الشعراء.

10) د. عبدالعزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط: 4، د ت، ص: 281.

11) د. حسن عبد الله شرف، النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلام الجمحي، دار الحداثة، بيروت، ط 1، د ت، ص:51.

12) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم، ص: 9.

13) المرجع نفسه، ص: 12.

14) د. رجاء عيد، التراث النقدي: نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط. 1990، ص: 162.

15) د. منير سلطان، ينظر ابن سلام وطبقات الشعراء، ص: 181.

16) ينظر المرجع نفسه، ص: 182-183.

17) د. منير سلطان، التراث النقدي، نصوص ودراسة، ص: 165.

18) د. فخر الدين عامر،مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 10.

19) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 163.

20) ينظر المرجع نفسه، المقدمة، ص: ج.

21) المرجع السابق، المقدمة، ص: د.

22) د. حسن عبد الله شرف، المصطلح في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات الشعراء، ص: 24 -25.

23) محمد ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، ص: 10.

24) د. حسن عبدالله شرف، المصطلح في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات الشعراء، ص: 25.

25) د.عبدالعزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 112.

26) ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار المعارف، ط: 2، د.ت. ص: 86.



27) محمد ابن سلام الجمحي، ينظر طبقات الشعراء، ص: 10.

28) د.فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 187.

29) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 171.

30) عبدالله بن المعتز، طبقات الشعراء، مقدمة المحقق، ص: 5.

31) د. فخر الدين عامر، نقلاً من مصدر التراث في كتب التراجم، ص: 161.

32) حسن عبدالله شرف، النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات الشعراء، ص: 66.

33) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية ، ص: 172.

34) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، ص: 162-163.

35) د. فخر الدين عامر، طبقات الشعراء، ص: 37.

36) د. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة للطبع والنشر، د ط، د ت، ص: 47.

37) د.رجاء عيد، التراث النقدي، نصوص ودراسة، ص: 162,

# المصادر والمراجع

1) ابن منظور، لسان العرب، بيروت، دار صادر، مج 10، ط 3، 1994.

2) ابن نديم، الفهرست، مطبعة الاستقامة، القاهرة، د. ط، د.ت.

3) د. رجاء عيد، التراث النقدي: نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ط، 1990.

4) عبدالرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، المكتبة المدرسية، بيروت، د. ط، 1981.

5) د. عبدالعزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار النهضة الأدبية، ط.4، د.ت.

6) عبدالله بن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، القاهرة، دار المعارف، ط.2، د.ت.

7) د.عبدالله شرف، النقد في العصر الوسيط، المصطلح في طبقات ابن سلام الجمحي، بيروت، دار الحداثة، ط.1، د.ت.

8) د. فخر الدين عامر، مصادر التراث في كتب التراجم الأدبية، القاهرة، مطبعة عالم الكتب، ط.1، 2000.

9) محمد ابن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، إعداد اللجنة الجامعية لنشر كتب التراث العربي، بيروت، دار النهضة العربية، د. ط، د.ت.

10) د. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مصر، دار النهضة للطبع والنشر، د. ط، د.ت.

11) د. منير سلطان، ابن سلام وطبقات فحول الشعراء، الإسكندرية، مطبعة منشأة المعارف. د.ط، 1977.

* * *

# مصطلح [الانزياح]
# بين ثابت اللغة المعيارية الغربية
# ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي

يوسف وغليسي



يشكل مصطلح الانزياح (Ecart, Déviation) قاعدة أسلوبية متينة، ومرتكزًا محوريًا لكمٍّ وافر من الكتابات الأسلوبية التي اتخذت من «أسلوبية الانزياح» تسمية لها موازية للأسلوبية الأدبية.

وقد نقل هذا المفهوم إلى العربية بما لا يقل عن 40 مصطلحًا يمكن أن نجد شفيعًا لها في أن الغربيين أنفسهم قد عبروا عن هذا المفهوم الواسع بمصطلحات كثيرة يقارب عددها العشرين: (Transgression, Abus Distorsion, Incorrection, Violation, Infraction, Subvertion, Altération, Aberration, déformation, Scandale,...)، وعلى استكثارهم من الحدود الاصطلاحية التي تعبر عن مفاهيم متداخلة حينًا، ومتقاربة حينًا آخر، فإنهم مجمعون ضمنيًا - على اختيار كلمتي (Déviation) و(Ecart) مصطلحين مركزيين في تداول هذا المفهوم؛ حيث تتقاطع اللغتان الإنجليزية والفرنسية في استعمال المصطلح الأول، بينما تنفرد الفرنسية باستعمال المصطلح الثاني.

وبارتداد معجمي إلى تأثيل[1] هاتين الكلمتين، لاحظنا أن اللغة الفرنسية قد عرفت الكلمة الاسمية (Ecart) في القرن 12م، وفعلها (Ecarter) في القرن الموالي، وهو مشتق من الكلمة اللاتينية العامية (Exquartare) بمعنى: الفسخ أو التقطيع أو «التقسيم على أربعة»، أو حتى الطريق المتفرع إلى أربعة اتجاهات، أو المسافة الفاصلة بين الأشياء أو الأشخاص...

أما الكلمة المشتركة (Déviation)، والتي لم تعرفها الفرنسية إلا في القرن 15م، فإنها مشتقة من الكلمة اللاتينية المتأخرة (Deviatio)، بمعنى الانحراف عن الطريق؛ حيث (Via) هي ظرف مكان «ablatif» معناه: عن طريق، أو بطريق، أو في طريق...

وسنرى أن هذه الدلالات المعجمية قد استثمرت - إلى أقصى حد ممكن في تحديد هذا المفهوم الأسلوبي، حيث يشير قاموس غريماس وكورتاس[2] إلى أن هذا المفهوم الذي يشكل أحد التصورات الأساسية للأسلوبية، إنما يعزى إلى دوسوسير في تمييزه بين اللغة والكلام، باعتبار الكلام «مجموع الانزياحات الفردية التي يصنعها مستعملو اللغة»، ثم تطور المفهوم في كنف اللغة الأدبية التي تحدد بوصفها «انزياحًا بالنسبة إلى اللغة المعيارية، اليومية».

أما قاموس جون ديبوا[3] فيشير إلى أن الانزياح «حدث أسلوبي» ذو قيمة جمالية، يصدر عن قرار للذات المتكلمة بفعل كلامي يبدو خارقًا (Transgressant) لإحدى قواعد الاستعمال التي تسمى «معيارًا» (Norme) يتحدد بـ: «الاستعمال العام للغة، المشترك بين مجموع المتخاطبين بها»، وقد يشير المصطلح كذلك - في القاموس ذاته - إلى طارئ في التلفظ، يقع بين حالتين استعماليتين للغة الواحدة، يتحول - خلاله - الثابت اللساني إلى متغير كلامي، ويضربون لذلك مثلاً بكلمة (Roi = الملك) التي كانت تنطق، في الفرنسية القديمة «Rei»، فأصبحت اليوم تنطق «Rwa». ويمكن أن نستبدل بهذا المثال مثالاً عربيًا كأن يكون كلمة (ذاكرة)

التي يثبتها النطق المعياري الفصيح بالذال المعجمة، وينزاح بعض أهل المغرب العربي عن هذا المعيار، إذ ينطقونها بالدال المهملة «داكرة»، فيما ينزاح العامة في مصر إذ تنطقها زايًا (زاكرة).

وأما بيار غيرو، فقد أورد تعريفًا للأسلوب (نسبة إلى بول فاليري)، فحواه أن «الأسلوب هو انزياحٌ (Ecart) بالنسبة إلى معيار (Norme)»[4]، مضيفًا أن «كل انزياح لغوي يكافئ انحرافًا (Déviation) عن المعيار، على مستوى آخر: مزاج، وسط، ثقافة،....»[5].

ومثلما يبدو لنا في «الدائرة الفيلولوجية»؛ فقد اتخذ سبيتزر من (الانزياح) مقياسًا رزينًا لتحديد السمة الأسلوبية المميزة التي تدل على العبقرية الفردية للكاتب، ثم جاء جون كوهين - خلال منتصف الستينيات من القرن الماضي - ليرسخ هذا المفهوم/ المقياس في كتابه (بنية اللغة الشعرية)، لاسيما مقدمته الموسومة بـ: «موضوع ومنهج»[6]، حيث أفاض في الحديث عن الانزياح اللازب بالأسلوب، باعتبار هذا الأخير «انزياحًا فرديًا، وكيفية في الكتابة مقصورة على مؤلف واحد»[7]، وباعتبار الانزياح من قبيل الخطأ المتعمد أحيانًا. غير أن التسليم بالخروج عن (المعيار اللغوي) محددًا نهائيًا (للانزياح الأسلوبي)، سرعان ما قاد هذا المفهوم إلى طريق مسدود، لعل ريفاتير (M. Riffaterre) أن يكون أهم من وقف عنده، معترضًا على هذا المحدد، ومستعيضًا عنه بمحدد آخر، في كتابه «مقالات في الأسلوبية البنيوية» (Esasais de Stylistique Structurale) الذي ظهرت ترجمته الفرنسية سنة 1971م، وجزء من ترجمته العربية سنة 1993م.

يرى ريفاتير أن تحديد أسلوبية الانزياح على مستوى المعيار عملية محدودة وضعيفة، وغير ملائمة أصلاً، بالنظر إلى غموض ماهية المعيار من جهة، ولأن إجراءات الكتاب وأحكام القراء، من جهة أخرى، لا تؤسِّس «اعتمادًا على

معيار مثالي، ولكن اعتمادًا على تصوراتهم الشخصية حول ما هو مقبول كمعيار (مثلاً: ما كان «سيقوله» القارئ في مكان المؤلف)..»[8].

كما أن المعيار اللغوي لا يفسر لنا «كيف يكون انحراف ما إجراءً أسلوبيًا في بعض الحالات، ولا يكون كذلك في حالات أخرى، لأنه إذا كان التنوع بالقياس إلى المعيار العام ثابتًا، إذن يجب أن يكون الأثر نفسه ثابتًا»[9]، مستشهدًا بقضية تقديم الفعل على الفاعل في بعض الحالات «الانزياحية» اللغوية الفرنسية؛ حيث إن تواتر مثل هذه الحالة يضعف الإحساس اللغوي للقارئ بجمالية هذا الأسلوب الانزياحي»(*).

من هنا يُقدِّم ريفاتير على الاستعاضة عن «المعيار» بمعيار آخر هو «السياق» (Contexte)؛ حيث إن «السياق الأسلوبي هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي»[10] ذلك أن السياق يهتز أسلوبياً بفعل إقحام هذا العنصر المفاجئ الذي يقطع السياق، فينجم عنه اختلاف جوهري بين القبول الجاري للسياق وبين السياق الأسلوبي الجديد.

وتظل هذه العملية – عند ريفاتير – رهينة القراءة النموذجية، و«القارئ النموذجي» (Archilecteur) – عنده – هو «مجموع القراءات»[11]، فلا وجود لقارئ بذاته يسمى كذلك، ولكنه قارئ مجرد يشكل حصيلة لمتوسط ردود أفعال القراء تجاه نص معين.

ثم يأتي كتاب (البلاغة والأسلوبية) 1981م، لـ: هنريش بليث (Heinrich F. Plett) كي يبتدئ مما انتهى إليه ريفاتير في أسلوبيته السياقية، حيث وجه «الانزياح» وجهة تداولية تحدد الأسلوب على مستوى (الكلام) لا على مستوى (اللغة)، ناعيًا على أسلوبية الانزياح – في مرحلتها الأولى – «عدم تحديدها للمعيار والانزياح تحديدًا مباشرًا دقيقًا، وإهمالها لمقولتي الكاتب والقارئ، وعدم

أخذها بعين الاعتبار، لاحتمال وجود انزياحات غير ذات أثر أسلوبي، (مثل «الأخطاء» النحوية) والعكس، أي وجود أثر أسلوبي (بالنسبة للقارئ) دون وجود انزياح، وتكشف هذه الاعتراضات جميعًا في نهاية المطاف، عن غياب التداولية عن مفهوم الانزياح، وبالرغم من كل الاعتراضات تحتفظ أسلوبية الانزياح بقيمة استكشافية في توضيح الخصائص الأسلوبية»[12]. يفترض (بليث) أن «الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحًا، وبذلك يكون فن العبارة (Elocution) نسقًا من الانزياحات اللسانية[13]، ثم يستعير من موريس (Ch. W. Morris) نموذجه السيميائي في تصنيف الانزياحات[14]:

- انزياح في التركيب (العلاقة بين العلامات).
- انزياح في التداول (العلاقة بين العلامة والمرسل والمتلقي).
- انزياح في الدلالة (العلاقة بين العلامة والواقع).



ليقسم العمليات اللسانية (التي تجري فيها الانزياحات على مستويات صوتية ومورفولوجية وتركيبية ودلالية...) إلى قسمين اثنين: قسم يخرق المعيار (رخص أو جوازات)، وقسم يقوّيه (تكرار، تعادل، ترديد،...)، وتبعًا لذلك توجد «صور للزيادة والنقص والتعويض والتبادل، مثلما توجد صور للتعادل»[15] مع احتفاء واضح بالبعد التداولي (Pragmatique) لهذه العمليات.

إن هذا الصنيع يذكرنا حتمًا بالتنضيد العربي القديم لمفهوم (الضرورات الشعرية)، وفق أشكال الزيادات والنقص والتغيير، وما أحوج البحث العربي المعاصر إلى ترميم هذا المفهوم القديم بتقنية (الانزياح) المستحدثة.

أسلفنا الإشارة، منذ حين، إلى أن التنظير الغربي قد أسهب في التعبير عن هذا المفهوم الأسلوبي بمصطلحات كثيرة، سبق للدكتور عبدالسلام المسدي أن استجمع كل ما أتيح له منها، على هذا النحو[16]:

- الانزياح (Ecart) والتجاوز (Abus) عند فاليري.
- الانحراف (Déviation) عند سبتزر.
- الاختلال (Distorsion) عند رينيه ويلك وأوستن وارين.
- الإطاحة (Subvertion) عند بايتار.
- المخالفة (Infraction) عند تيري.
- الشناعة (Scandale) عند بارت.
- الانتهاك (Viol) عند كوهين.
- خرق السنن (Violation des normes) واللحن (Incorrection) عند تودوروف.
- العصيان (Transgression) عند أراغون.
- التحريف (Altération) عند جماعة «مو» ("MU", G).



وتتحدد هذه المصطلحات جميعاً بمعارضتها لنظام ما، وخروجها عن النمط المعياري للغة، الذي قد يسمى استعمالاً عاديًا أو دارجًا أو شائعًا أو عامًا أو مألوفًا أو بسيطًا أو حياديًا أو بريئًا أو ساذجًا.

وقد أعاد ما ذكره المسدّي بعض الدارسين المعاصرين، كمحمد عزام، الذي كرر تلك المصطلحات دون إحالة![17]، وصلاح فضل الذي عدل في بعض الترجمات، حيث اصطنع «الكسر» بدلاً من «المخالفة»، و«الفضيحة» بدلاً من «الشناعة»، و«الجنون» بدلاً من «العصيان»، و«الشذوذ» بدلاً من «اللحن وخرق السنن»، ثم أضاف مصطلح «الخطأ» ناسبًا إياه إلى شارل بالي[18]، معلّقًا على كل تلك المصطلحات بأنها «كلمات ذات إيحاءات أخلاقية موسومة»[19]، كأنها تأكيد ضمني لعُصابية الفنان ومَرضية الفن!.

ويمكننا أن نثري جهد المسدّي، بإضافة ما وقعنا عليه من مصطلحات لم

يذكرها، وهي تصب في الحقل الدلالي نفسه، ومنها مصطلح «التشويه المتناسق» (Déformation cohérente)، الذي يقترحه ميرلوبونتي بديلاً لمصطلح (Ecart)[20]، ومصطلح (Aberration)، الدال على المروق والضلال والاضطراب (وهو مستعمل في سياقات قضائية وبصرية وبيولوجية)، والذي أورده غريماس في معجمه[21]، ومصطلح «المجاز» (Figure) الذي اصطنعه تودوروف وديكرو، في معجمهما الموسوعي، في سياق الإلحاح على أن «التحديد الأكثر شيوعًا، والأكثر صلابة للمجاز هو أنه انزياح» ولكن «ليست كل الانزياحات مجازات»[22]، ومصطلح (Anomalie)، الذي أورده ريفاتير، وترجمه حميد لحمداني إلى «شذوذ»[23]، انطلاقاً من دلالة الكلمة على الفوضى والخروج عن القياس. ومصطلح (Détour)، الذي أورده نور الدين السد، منسوبًا إلى جون كوهين، بعدما ترجمه إلى «انعطاف»[24]،...



لا شك أن كثرة الحدود الاصطلاحية الغربية الدالة على هذا المفهوم الأسلوبي، قد انعكست بأضعافها على النقد العربي الجديد، الذي صار يحفل بالحديث (النظري والتطبيقي) عن هذه الفرعية، حتى خارج الإطار المنهجي للأسلوبية. وربما كان عبدالسلام المسدّي أول من نقل هذا المصطلح، بمرجعيته المنهجية الغربية، إلى اللغة العربية، وقد رأى - حينها - أن «مصطلح (L'écart) عسير الترجمة، لأنه غير مستقر في متصوّره (...) وعبارة (الانزياح) ترجمة حرفية للفظة (...) على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة (التجاوز)، أو أن نُحيي له لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد، وهي عبارة (العدول)...»[25].

ثم جاءت الدراسات اللاحقة لتتنازع هذه المصطلحات الثلاثة (انزياح، تجاوز، عدول) تنازعًا كبيرًا، أخذ يتزايد بزيادة البدائل الاصطلاحية الجديدة. وإن بدا لنا أن مصطلح (الانزياح) أوفى دلالة وأوفر حظًا من التداول والشيوع؛ حيث انتهى الباحث أحمد محمد ويس - في صنيع سابق مُشاكِل لصنيعنا هذا

ضمن دراسة قيّمة موسومة بـ (الانزياح وتعدد المصطلح) – إلى أن الانزياح هو «أحسن ترجمة للمصطلح الفرنسي (Ecart)»[26].

وقد شاع (الانزياح) عند طائفة من الدارسين المعاصرين، منهم: عبدالملك مرتاض[27] وعدنان بن ذريل[28]، وحميد لحمداني[29]، ومحمد عزام[30]، وحسين خمري[31] وجمهور الدارسين في بلاد المغرب العربي خصوصًا.

وبشكل مماثل شاع مصطلح (الانحراف) في عامة الكتابات النقدية المشرقية، المصرية بدرجة خاصة، وبحكم الثقافة الإنجليزية لعامة هؤلاء، فقد جعلوا (الانحراف) مقابلاً لمصطلح (Deviation) الذي يترادف – في المعجم الفرنسي/ الإنجليزي[32] – مع كلمات أخرى (Departure, Gap, Difference...) تقابل الكلمة الفرنسية (Ecart).



ويشيع (الانحراف) لدى شكري عياد[33]، وصلاح فضل[34]، ومحمد عناني[35]، وسعيد حسن بحيري[36]، وسعد مصلوح[37]، وعزت محمد جاد[38]،....

بينما نجد (العدول) لدى التهامي الراجي الهاشمي[39]، وعبدالله حوله[40]،..

ونجد (الفارق) لدى مبارك مبارك[41]، وسعيد علوش[42]، وجوزيف شريم[43].

و(البعد) لدى محمد بنس[44]، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة[45]، و(التبعيد) لدي يمنى العيد[46]، و(الشذوذ) لدى مجدي وهبة[47]، وكامل المهندس[48]، و(الفجوة)، التي غالبًا ما ترد مقابلاً للكلمة الإنجليزية (Gap)، لدى اعتدال عثمان[49]، ومحمد عناني[50]، وفي معجم مصطلحات علم اللغة

الحديث(51)،.... و(التجاوز) عند المنصف عاشور(52)، و(الاتساع) عند توفيق الزيدي(52).

بينما يقترح أحمد درويش، على هامش ترجمته لكتاب كوهين بديلاً عربيًا آخر لمصطلح (Ecart) وهو «المجاوزة»، محتجًا لهذا المقترح ببعض صنيع الدرس البلاغي العربي:

«.. ترجمنا هنا مصطلح Ecart بمصطلح (المجاوزة)، واضعين في الاعتبار المصطلحات المقابلة في البلاغة العربية، وأولها كلمة (المجاز) بمعنى طرق التعبير التي تجري على نسق غير النسق العام، كما استعملها أول كتاب يحمل عنوانه هذه الكلمة في التراث العربي، وهو كتاب (المجاز) لأبي عبيدة معمر بن المثنى تـ 208هـ، قبل أن يتحول المصطلح إلى دائرة علم البيان وحدها فيما بعد»(54).



ولولا أن حظ (المجاوزة) من التداول الأسلوبي ضئيل، لكان هذا المقترح من أكثر المصطلحات الأخرى إحاطة بالمفهوم؛ ذلك أنه يُلم به من شتى أطرافه، فهو يستوحي الدلالة البلاغية للمجاز، مثلما يأخذ ضمنيًا - بالفكرة التي أحلنا فيها - من قبل - على تودوروف وديكرو في قاموسهما الموسوعي، الذي يحدد «الانزياح» بأنه مجاز أصلاً، ويستوعب - في الوقت نفسه - الدلالات اللغوية الأولى للجذر المعجمي (جوز)، وما يتبعه من جواز وتجاوز ومجازة ومجاوزة، و«مجاز» (بما هو اسم مكان في الأصل)، تفيد كلها دلالة (الانتقال المكاني بصورة عامة).

على أننا يحق لنا أن نحتج على أحمد درويش بما احتج به، حين أقحم كتاب أبي عبيدة («مجاز القرآن» وليس «المجاز»!) في غير موضعه؛ لأن أبا عبيدة قد اصطنع «المجاز» في سياق سابق تاريخيًا لدلالته الاصطلاحية في علم البيان، وقد أشار إلى ذلك ابن تيمية قديمًا، وأكده أحمد مطلوب - حديثاً - حين قال:

«سمّى أبو عبيدة أحد كتبه (مجاز القرآن)، وعالج فيه كيفية التوصل إلى فهم المعاني القرآنية، باحتذاء أساليب العرب في كلامهم وسُننهم في وسائل الإبانة عن المعاني، ولم يعْن بالمجاز ما هو قَسيم الحقيقة، وإنما عَنَى بمجاز الآية ما يعبر به عن الآية»[55].

وقد يفضي هذا الاختلاف في الترجمة، عند عدد غير قليل من الباحثين، إلى المراوحة بين جملة من البدائل الاصطلاحية العربية، في الموطن الواحد حيناً، وفي المواطن المتفرقة حيناً آخر؛ كأن يزاوج محمد عبدالمطلب[56] بين «الانحراف» و«الانزياح»، وأن يجمع عبدالسلام المسدّي بين (الانزياح»، و«التجاوز» و«العدول» و«الانحراف» في مواطن متفرقة من كتبه المختلفة[57]، وأن يرادف بسام بركة بين خمس مقابلات عربية، تتوازى أمام مصطلح (Ecart)؛ وهي: «فجوة (بين استعمالين للغة ما)، ابتعاد، انزياح، فارق، عدم تقيد (بأصول اللغة)»[58]، حتى يخيَّل إلى الرائي أنه أمام قاموس لغوي عادي (يشرح الكلمة الأجنبية الواحدة بكل ما أتيح له من مقابلات عربية، تحيط بأطراف هذه الكلمة)، لا أمام «معجم اللسانية»!.

وكذلك يفعل محمد عناني (لكن بضرر أخف)، حين يصطنع «فجوة» مقابلاً لـ: (Gap)، مثلما رأينا آنفًا، ثم يصطنع - في موطن آخر - «الانحراف، الخروج» مقابلاً لـ: (Deviation)[59].

وعدنان بن ذريل الذي نقل (Ecart) إلى «الانزياح» و(Déviation) إلى «الانحراف»، ثم جاء بمصطلح فرنسي آخر يقع على محيط المفهوم ذاته، هو (Contraste)، الذي ترجمه بأربعة مقابلات عربية (فرق، اختلاف، تباين، تضاد)[60].

بينما اصطنع حسن ناظم أربعة مصطلحات إنجليزية، وتخير لكل منها مقابله العربي: (انزياح: Deviation)، (انحراف: Departure)، (نقل المعنى:

Displacement)، (تحريف: Distortion)[61]. وقد سبق لسعد مصلوح أن ترجم أحد هذه المصطلحات (Departure) بـ: «مفارقة»[62]، مثلما سبق لمحيي الدين صبحي أن ترجم المصطلح الآخر (Displacement) (الذي يجري كثيرًا في نطاق النقد الأسطوري لدى نورثروب فراي) بـ: «إزاحة، انزياح»، وشرحه على أنه «ملاءمة الأسطورة أو الاستعارة لقوانين التخلق أو المصداقية»[63].

أما كمال أبو ديب، وإن ترجم مصطلح (Deviation) بـ: «انحراف»[64]، فإن كتابه (في الشعرية) يعبر عن المفهوم ذاته بمصطلح عربي جديد هو «الفجوة: مسافة التوتر» الذي جعل الناقد منه حدًا للشعرية، أو هي إحدى وظائفه، محتفظاً ببنيته المركبة التي تقوم على الجمع بين مصطلحين اثنين، لا يُفهَم أحدهما إلا في ارتباطه بالآخر:

«.. الفجوة أو مسافة التوتر (وسأمضي في استخدام كلا المصطلحين معًا لأن أيًا منهما بذاته لا يفي بغرضي، وسأشير إليهما منذ الآن دون حرف العطف)..»[65]، وقد أراد لهذا المصطلح أن يكون حدًا لغويًا فاصلاً بين العالم (النثري) العادي المتجانس المألوف، ونقيضه (الشعري) المتوتر، وأن يتسع مفهومه، ليتجاوز «كيمياء اللغة» إلى مقاطعة المعايير الإيقاعية المألوفة وما شاكلها.

وعلى هذا، فقد بدا لنا أن الإطار المنهجي (غير المعلَن!) الذي ينتظم هذا الكتاب هو (أسلوبية الانزياح)، وإن لم يصدع بذلك صراحة، لأن (الفجوة: مسافة التوتر) - في تقديرنا - ليست إلا انزياحًا نسبيًا عن مصطلح (الانزياح).

ويشاكل هذا الصنيع صنيع الدكتور عبدالله حمادي في بحثه عن إطار اصطلاحي أوسع يستوعب اللغة الشعرية الحداثية، لا يجد نظيرًا له إلا في المصطلح الإسباني (Irracionalismo verbal) الذي يترجمه بـ: «اللاعقلانية اللغوية»،

التي تمثل في نظره «درجة أكثر غموضًا من العدول اللغوي أو الانزياح»[66]، تكافئ نسبيًا «الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم...»[67].

وخلافاً لبعض هؤلاء الدارسين الذين يبتغون التعبير عن هذا المفهوم الأسلوبي بمصطلحات أقل شهرة وأدنى تداولاً، فإن عبدالله مرتاض يؤْثر تسمية المفاهيم بأسمائها، إذ يصطفي (الانزياح) – وكفى به اصطلاحًا – للدلالة على «المروق عن المألوف في نسج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضَع عليها بين مستعملي اللغة. فكأن (الانزياح) خرق للقواعد المدرسية المعيارية للأسلوب، وتكون الغاية من وراء الاستعمال الانزياحي توتير اللغة لبعث الحياة والجدة والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص، وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه»[68]، مشيرًا إلى أن البلاغيين العرب القدامى قد تعاملوا مع هذا المفهوم تحت مصطلحات مختلفة، كالتقديم والتأخير والاختصاص والحذف والالتفات...[69].



وعلى إيثاره لمصطلح (الانزياح)، فقد استعمل كلمات اصطلاحية أخرى، تدور في الفلك المفهومي ذاته، مثل: العدول والخرق والتوتير والانحراف والانتهاك والتدمير والتهديم والفرق والبعْد واللحْن...، تؤول كلها إلى الخروج عن (المعيار)، الذي يراه «استعمالاً عامًا للغة، وهو ما كان يعرف لدى قدماء اللغويين العرب تحت مصطلح السماع...»[71]، لينتقل بعدها إلى تطبيق كل ذلك على قصيدة (أشجان يمانية) للمقالح في نحو 50 صفحة تفيض بهاءً أسلوبيًا مشرقًا....

ثم يعرض للمصطلح، مرة أخرى، في ملحق اصطلاحي بكتابه (قراءة النص)، ليفضل اختيار (الانزياح) على صنويْه (العدول) و(الانحراف) بمسوّغين أساسيين[72]:

- افتقار (العدول) إلى قوة مفهومية وخلفية معرفية، بل هو مجرد أداة لقراءة نحوية.

- (الانحراف) غير متداول سيميائيًا، بل هو متداول في المعاني المادية.

وعلى النقيض من ذلك، يفضل صلاح فضل - كعامة النقاد المصريين - مصطلح (الانحراف)، ملاحظًا أنه قد «تعددت صيغه في اللغة العربية، فمرة يبحث الرفاق له عن معادل بلاغي قديم، وهو (العدول)، فيقلمون آظافره ويثلمون حدّته، ومرة أخرى يلجأ الباحثون إلى كلمة ذات إيحاء مكاني واضح هي (الانزياح)، تفاديًا للإيحاء الأخلاقي المقصود والمستثمر في كلمة (انحراف)..»(73).

من هذا المنتهى يبتدئ تساؤلنا:

لماذا الإصرار - إذن - على (الانحراف)، في وقت يتجنب الآخرون هذه الكلمة تفاديًا لدلالتها الأخلاقية السيئة؟. ثم لماذا «العدول» (وصلاح فضل هنا ليس معنياً بهذا السؤال) مادام (العدول) مشبعًا بدلالات نحوية وبلاغية قديمة لا تفي - حتمًا - بالدلالات الأسلوبية للمفهوم المعاصر؟!

وأخيراً، أي «إيحاء مكاني واضح» في كلمة (انزياح)؟!، ومتى كانت دلالة الانزياح مقصورة على المكان؟.. إن مراجعة معجمية بسيطة لهذه الكلمة في (لسان العرب)(74) تكشف لنا أن (الزَّيْح والزيوح والزَّيَحان) من الفعل زَاحَ، و(الانزياح) من الفعل انزاح بمعنى «ذهب وتباعد» و«الزَّيْح»: ذهاب الشيء (..) تقول: أزحت علّته فزاحت (...) وفي حديث كعب بن مالك: زاحَ عنّي الباطل أي زال وذهب...»؛ فهذه الكلمة - إذن - غالبًا ما تتجاوز الدلالة المكانية الضيقة لتنصرف إلى أحوال معنوية واسعة.

لكأن صلاح فضل - هنا - يكتب بالعربية ويفكر بالإنجليزية؛ إذ يبدو أنه

يقصد الكلمة الإنجليزية (Displacement)، التي تشرحها المعاجم الثنائية بـ: ترحيل، تنقّل، إزاحة، انزياح عزل، إحلال شيء محل شيء آخر، تنحية،...، أو يقصد الفعل العربي (زَحْزَحَ) بمعنى: تنحّى وتباعد؛ حيث تبدو الدلالة المكانية أوضح.

وعلى العموم، فإن هذا المفهوم الأسلوبي الغربي - وما أحيط به من مضاعفات اصطلاحية متعددة - قد تلقفتْه الدراسات العربية بإسهال اصطلاحي حاد، شغلها عن توظيفه العلمي اللائق؛ إذ لم تحفل - غالباً - بالوقوف المعمّق عند ماهية «المعيار» المنزاح عنه، ولم تحْتَط للمحاذير التي حذّر منها ونبّه عليها ريفاتير، وهـ. بليث...، باستثناء إشارات نظرية طفيفة أوردها المسدي في شرحه لنظرية أولهما[75]، وأخرى كررها حسين خمري عن ثانيهما تخص الاعتداد بالبعد التداولي للانزياح[76]، وإيماءات يسيرة لدى قلة من الباحثين. وما عدا ذلك مما اطلعنا عليه من دراسات عربية، فقد انشغلت بكيفيات ترجمة المصطلح على حساب نقل المفهوم.

وبعد تنقيب مطوّل عن المعادلات العربية التي ترجمت هذا المفهوم، مع الاستعانة بدراسة الباحث أحمد محمد ويس في وقوعها على ما لم تقع عليه من بدائل اصطلاحية أخرى، تمكنا من تجميع هذا الرصد المصطلحي المُريع: (الانزياح، الإزاحة، الانحراف، التحريف، الفارق، الفرق، المفارقة، الاختلاف، الخرق، الاختراق، الفجوة، البعد، الابتعاد، التبعيد، الفاصل، الشذوذ، النشاز، الفضيحة، الخروج، عدم التقيد، نقل المعنى، الاتساع، التباين، التضاد، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الخطأ، اللحن، اللحنة، الإخلال، الخلل، العدول، التجاوز، المجاوزة، الشناعة، الانتهاك، العصيان، الجنون، الحماقة، التناقض، التنافر، مزج الأضداد، الجسارة اللغوية، الغريب، الغرابة، الإغراب، التغريب، الابتكار، الخلق، الأصالة، الكسر، كسر البناء، الانكسار، انكسار النمط،

التكسير، التدمير، التهديم، التشويه، التفجير، الاستطراد، الانحناء، الانزلاق، مسافة التوتر، اللاعقلانية اللغوية،...).

أكثر من 60 مصطلحًا عربيًا، إذن، في مواجهة هذا المفهوم الأجنبي الذي لا يقتضي - بلا شك - كل هذا الكم الثقيل، على أن أكثر من ثلاثة أرباع هذه الحصيلة الهائلة يمكن الاستغناء عنها، لأنها محدودة القوة الاصطلاحية، أو ضئيلة الحظ التداولي، ومنعدمة الكفاءة المفهومية، أو هي محمولات لموضوعات أخرى من حقول غير أدبية أصلاً.

وعليه، يمكننا أن نُسقط كلمات من نوع (الشناعة، الحماقة، الفضيحة، الجنون، النشاز، العصيان،...)، لما تحمله من دلالات مَرَضية ومحمول أخلاقي سلبي؛ حيث إن معظمها «يسيء إلى لغة النقد، وإذن فليس هو جديرًا بأن يكون مصطلحًا نقديًا»[77]، بل إنها «بعيدة جدًا عن اللياقة التي يجمل بالأدوات النقدية أن تتسم بها، ثم إننا لسنا في موضع اضطرار كي نقبلها»[78].



مثلما يمكننا أن نزيح مقابلات أخرى، تبدو لنا من الميوعة بحيث لا تقبض على دقة المفهوم، من نوع (الاستطراد، مزج الأضداد، الابتكار، الانحناء، نقل المعنى، الاتساع،...).

وأخرى لها دلالاتها الخاصة خارج الإطار الأسلوبي لهذا المفهوم، مثل: (الاختلاف، الخلق، الأصالة، التغريب، المفارقة، التباين، التضاد، العدول،...) التي تبدو لنا مشغولة دلاليًا في حقول أدبية ونقدية أخرى، أي مستهلكة، اصطلاحيًا، وهذا تأكيد لمقولة «المشغول لا يشغل»، في جانب من جوانبها[79].

وعلى أن (الانحراف) لا يخلو - أيضًا - من دلالة أخلاقية سلبية، فإنه مفروض بقوة التداول والشيوع، لذلك يظل إلى جانب (الانزياح) يتنازعان المفهوم، وإذا كان ولابد من مفاضلة بينهما، فإن (الانزياح) - في تقديرنا - أمثل وأفضل، بالنظر إلى المسوغات الآتية:

- إن الكتابات الأسلوبية الفرنسية تستعمل كلمتي (Ecart) و(Déviation) في الوقت ذاته، وقد اصطدمنا بمثل ذلك لدى بيار غيرو منذ حين؛ حيث اصطنعهما معًا في جملة واحدة، وليس من اللائق علميًا أن نترجمهما معًا بالمشترك اللفظي (انحراف)، بل الأمثل أن نترجم الكلمة الأولى بـ: (انزياح)، ثم تمخّض (الانحراف) للكلمة الثانية.

- إن تفضيل بعضهم (د. عزت محمد جاد[80] مثلاً) للانحراف على الانزياح، بدعوى أن الانزياح أولى بالمصطلح السيكولوجي (Displacement)، لا يستوي حجة قوية في نظرنا؛ لأننا ألفينا أكثر المتخصصين في علم النفس ينقلون هذا المصطلح الفرويدي إلى (الإزاحة) لا الانزياح، كما هي الحال لدى مصطفى حجازي في ترجمته لـ: (معجم مصطلحات التحليل النفسي)[81].

- إن الكلمتين الفرنسيتين السابقتين مشتقتان من فعلين يندرجان في نطاق ما يسمى (بالأفعال ذات الضميرين: verbes pronominaux)؛ إذ غالبًا ما يردان (لاسيما أولهما) بالصيغتين الفعليتين: (S'écarter) و(Se dévier)، ومعلوم أن هذه الصيغة الفرنسية تفيد أن «الفاعل يقوم بالفعل حول ذاته»[82]؛ حيث يصبح فاعلاً ومفعولاً في الوقت نفسه، ويتحقق مثل هذا المفهوم اللغوي في صيغة «المطاوعة» العربية (انفعل)؛ حيث يتساوى (الانزياح) و(الانحراف)، إذ يصبح كلاهما خروجًا تلقائيًا للكلام عن المعيار اللغوي لحاجات نفسية وجمالية خفية، ومثل هذه التلقائية لا نجدها في مصطلح يمنى العيد (التبعيد) الذي يشي ببنية مبيتة مبالغ فيها، لا تعكس روح المفهوم، وكذلك (العدول)، الذي ربما كان (الانعدال) أفضل منه؛ فالانعدال – فضلاً على صيغته المطاوعة – يعني الاعوجاج، وهو قريب من جوهر المفهوم.

وزيادة على ذلك، فقد سبقنا أحمد محمد ويس إلى تأكيد أفضلية (الانزياح) على غيره بما يميز بنيته الصوتية من «مدّ من شأنه أن يمنح اللفظ بعدًا إيحائيًا يتناسب وما يعنيه في أصل جذره اللغوي من التباعد والذهاب، حقًا

إن (الانحراف) و(العدول) يتضمن كل واحد منهما مدًا، بيد أنه مدٌ لا يتلاءم وما تعنيه الكلمة من معنى. ثم إن الفعل منهما يفتقر إلى ذلك المد الذي ينطوي عليه (انزاح)»[83].

- إن (الانحراف)، فضلاً على ما يثيره من استفزاز أخلاقي أحيانًا، كثيرًا ما يستعمل في سياقات غير أسلوبية، بل غير أدبية أصلاً، حتى إننا ألفيناه في (معجم مصطلحات الرياضيات) مقابلاً للمصطلح الرياضي أيضًا (Ecart)[84]، وكذلك (العدول) الذي يشيع في اللغة البلاغية، وكذلك النحوية (العدول عن القياس، والعدل المندرج ضمن البذل في باب الممنوع من الصرف،...)(*)، وحتى السيميائية؛ حتى ألفينا أحد المتحمسين لـ: (العدول) مقابلاً لـ: (Ecart)، وهو الدكتور التهامي الراجي الهاشمي في (معجم الدلائلية)، لا يرعوي من السقوط في شرك «المشترك اللفظي»؛ إذ يُعيد اصطناع (العدول) - في المعجم ذاته - مقابلاً لمصطلح فرنسي آخر هو (Renonciation)[85].



غير أن (الانزياح) يتميز عن صِنويْه، بما يمكن تسميته «عذرية اصطلاحية»؛ أي أن دلالته لم تستهلك في حقول معرفية أخرى، بخلاف (الانحراف) و(العدول)، اللذين تتوزعهما مجالات دلالية شتى. وعلى ذمة هذه المسوغات، اصطفينا (الانزياح) مصطلحًا مركزيًا معادلاً للمفهوم الغربي، ونبذنا ما دونه من مرادفات، جزئيًا أو كليًا، بحسب السياق الأسلوبي الحاضر، أو بمقتضى غيابه....

# الهوامش

1) Voir:

- Dictionnaire Etymologique de Français, Paris, 1994, p. 583 (Voie), 4 66 (Quatre.

- Petit Larousse Illustré, Paris, 1980, p. 336 (Ecarter).

2) Sémiotique dictionnaire Raisonné de la Thé orie du Langage, Hachettelivre, 1993 p. 113 (Ecart).

3) Dictionnaire de Linguistique, Larousse, paris, 1973, p. 172 9Ecart).

4) La Stylistique, PUF, paris, 1967, p. 106.

5) Ibid., p. 78.

6) Jean Cohen: Structure de Langage Poétique, Flammarion, 1966, p. 07.



7) Ibid., p. 14.

8) ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، تر. حميد لحميداني، منشورات دار سال، المغرب، 1993، ص 51.

9) نفسه، ص 54.

*) تلتقي هذه الرؤية الأسلوبية – في تقديرنا – بالتنظير العربي القديم لدى عبدالقاهر الجرجاني في عدم اعتداده بالقيمة الجمالية للفظ المفرد، المعزول عن السياق التركيبي للجملة، وابن جني في تأكيده على أن اطّراد التعبير «المجازي» الواحد يؤول إلى تلقيه كتعبير «حقيقي»، للاستزادة – في هذا المقام الأخير – يراجع (باب في أن المجاز إذا كثر لحق بالحقيقة)، ضمن: الخصائص، ج 2، المكتبة العلمية، د.ت، ص ص 447-457.

10) معايير تحليل الأسلوب، ص 56.

11) نفسه، ص 46، ويشير ريفاتير إلى أنه قد استعمل – من قبل – مصطلح «القارئ المتوسط» (Lecteur moyen)، الذي أسيء فهمه، فلم يجد بدًا من التخلي عنه منذ سنة 1959.

12) البلاغة والأسلوبية، تر. محمد العمري، أفريقيا الشرق، بيروت – الدار البيضاء، 1999، ص 58.

13) نفسه، ص 66.

14) نفسه، الصفحة نفسها.

15) نفسه، ص 68.

16) الأسلوبية والأسلوب، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، د.ت، ص 100-101.

17) الأسلوبية منهجًا نقديًا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989، ص 30.

18) بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، آب 1992، ص 63.

19) نفسه، ص 64.

20) Greimas, Courtés: Sémiotique..., p. 113.

21) Ibid., p. 114.

22) O. Ducrot, T. Todorov: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, Ed. Du Seuil, 1972, p. 349.



23) معايير تحليل الأسلوب، ص 56.

24) الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 1، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 189.



25) الأسلوبية والأسلوب، ص 162.

26) عالم الفكر، الكويت، م 25، ع 3، يناير – مارس 1997، ص 65.

27) شعرية القصيدة – قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994، ص 129، 178.

28) اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 158.

29) معايير تحليل الأسلوب (ترجمة)، ص 87.

30) الأسلوبية منهجًا نقديًا، ص 31.

31) حسين خمري: شعرية الانزياح، ضمن كتاب (سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص 241.

32) Robert-Collins, Dictionnaire Français-Anglais, S.N.L., Le Robert, paris, 85, p. 226, (Ecart).

33) مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض 1982، ص 36، 37، 45.

34) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 58، علم الأسلوب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985،

ص 154، مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 108، نظرية البنائية، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 372، 375، 376.

35) المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص 16 (المعجم).

36) علم لغة النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص 59، 60، 61،....

37) علم الأسلوب، ص 43، 152.

38) نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 372، 374.

39) معجم الدلائلية (1)، اللسان العربي، عدد 24، 1985، ص 165.

40) فصول، القاهرة، م 5، عدد 1، 1984، ص 86.

41) معجم المصطلحات الألسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص 92.

42) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص 93.

43) دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص 155.

44) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979، ص 517.

45) الشعرية (ترجمة)، ط 2، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990، ص 89.

46) الآداب، بيروت، س 42، ع 8-9، أوت – سبتمبر 1994، ص 60.

47) معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 106-107.

48) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 209.

49) إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، 1988، ص 6.

50) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 36.

51) معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، مكتبة لبنان، بيروت، 1983، ص 31.

52) التركيب عند ابن المقفع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 313.

53) أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1984، ص 86.

54) جون كوهين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر – اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 35.

55) أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 2001، ص 589.

56) قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص 23-45.

57) الأسلوبية والأسلوب، ص 162، قاموس اللسانيات: الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1984، ص 225، 229، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، 1983، ص 50،...

58) معجم اللسانية، منشورات جروس – برس، طرابلس، 1985، ص 65.

59) المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 16 (المعجم).

60) اللغة والأسلوب، ص 158، 159، 162.

61) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1994، ص 111، 117، 120.

62) الأسلوب، ط 3، عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص 43.

63) نورثروب فراي: تشريح النقد، ترجمة وتقديم محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 91، ص 490.

64) في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 17، 85.

65) نفسه، ص 21.

66) عبدالله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص 110.

67) نفسه، ص 111، وللاستزادة يراجع الفصل المتعلق بـ: (لاعقلانية اللغة في الشعر الإسباني المعاصر)، من كتابه: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص ص 233-250.

68) شعرية القصيدة – قصيدة القراءة، ص 130.

69) نفسه، ص 130، 134.

70) نفسه، ص 129، 133.

71) نفسه، ص 132.

72) قراءة النص، مؤسسة اليمامة، كتاب الرياض، عدد 46-47، أكتوبر - نوفمبر 1997، ص ص 306-308.

73) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 63.

74) اللسان، دار صادر، بيروت، 1997، ص 219/3 (زيح).

75) الأسلوبية والأسلوب، ص 104.

76) شعرية الانزياح، ضمن (سلطة النص)، ص 257.

77) أحمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص 59.

78) نفسه، الصفحة نفسها.

79) على غرار صنيع أحمد محمد ويس (ص 63) الذي طبق المقولة ذاتها على مصطلحات أخرى، بشكل فيه كثير من المبالغة؛ إذ قيّد (المشغول) حتى بالاستعمال اللغوي العادي، فكأن كل الكلمات إذن مشغولة!. أما نحن فنطبق هذه المقولة بكثير من المرونة، وندعو إلى حصرها في نطاق الاستعمال الاصطلاحي المجاور، حيث يمكن كذلك أن نحرر الكلمة المشغولة، إذا استطعنا أن نفرغها من محتواها الاصطلاحي القديم المتناسى، لنملأها بدلالة اصطلاحية جديدة...



80) نظرية المصطلح النقدي، ص 376.

81) ج. لابلانش، ج. ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1987، ص 62، مع الإشارة إلى أن المقابل الفرنسي لهذا المصطلح الإنجليزي هو (Déplacement).

82) J. Dubois (et autres): Grammaire Française, Larousse, Paris, 1961, p. 79.

83) الانزياح وتعدد المصطلح، ص 66-67.

84) م. بوزيت: معجم مصطلحات الرياضيات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ت، ص 102.

*) من المؤسف أن أكثر المتشيِّعين لمصطلح (العدول)، في سياق بحثهم عن استعماله التراثي، يقفزون على ابن جني في كتابه (الخصائص)، الذي بدا لنا أكثر اصطناعًا «للعدول» في سياقات مختلفة؛ كأن يقيمه مقام (الإبدال) في فقه اللغة، ضمن «باب في **العدول** عن التقبل إلى ما أثقل منه لضرب من الاستخفاف» (الخصائص، ج 3، ص 18)، أو أن يجعله خروجًا بلاغيًا من الحقيقة إلى المجاز: «.. وإنما يقع المجاز **ويُعدَل** إليه لمعانٍ ثلاثة...» (الخصائص، ج 2، ص 442)،.....

85) معجم الدلائلية (2)، اللسان العربي، عدد 25، 1985، ص 243.

ويمثل مصطلح (Renonciation) – في السيميائيات السردية – أحد أشكال الفقدان؛ حيث يشكّل رفقة «السلب» (Dépossession) مكوّنيْن فرعيين للاختبار السردي، وقد كان في وسع الدكتور الهاشمي أن يترجمه بـ: (التنازل)، أو أن يمحّض له كلمة أخرى كالتخلي أو الإقلاع أو الامتناع...!.

* * *

# الاستعارة الميتة
# ومصطلح الحقول الدلالية

أحمد صبرة



الاستعارة ليست مظهرًا من مظاهر لغة الشعر فقط، بل إنها إحدى المظاهر المهمة في اللغة العادية، وهي حقيقة، تكون مدركة، لكنها لم تترجم إلى موقف نقدي، إنها تبدو في الشعر أكثر تألقًا، وربما أكثر تأثيرًا، لكن الدور الذي تقوم به في غير لغة الشعر دور لا يمكن تجاهله، إننا ننتج استعارات كثيرة في لغتنا اليومية، وتمتلئ الصحف والمجلات بالكثير منها، «المباراة تلفظ أنفاسها الأخيرة»، جملة يقولها أحد المعلقين على قرب انتهاء الوقت، أو «الإسماعيلي يغرق في البحر الأحمر»، عندما ينهزم فريق كرة القدم بالنادي الإسماعيلي من فريق اسمه «البحر الأحمر»، وكذلك لفظي (الصقور) و(الحمائم)، اللذين يطلقان على الأجنحة المتشددة أو المعتدلة تجاه سياسة ما، وقد ظهر هذان اللفظان في صحف الولايات المتحدة الأمريكية في أثناء حرب فيتنام، وهذه مجرد أمثلة قليلة من حقلي الرياضة والسياسة، ناهيك عن الحقول الأخرى التي يتم فيها استخدام الاستعارة في صورة مكثفة، وفي مجال التعليم، فإن بعض التربويين مثل البروفيسور هوج بتري Hugh G. Petrie ، في بحثه عن «الاستعارة والتعلم» Metaphor-and Learning، يرى أن الاستعارة تمكن الفرد من نقل العلم والفهم في

مستوى معروف إلى مستوى أقل معرفة، بأسلوب حيوي وقابل للتذكر، وهو يرى أنها واحدة من الأساليب المركزية للقفز على الهوة المعرفية بين المعرفة القديمة والمعرفة الجوهرية الجديدة، كما أنها يمكن أن تمدنا بجسر عقلي مما هو معلوم إلى ما هو ليس معلومًا جوهريًا، من السياق المعطى للفهم إلى السياق المتغير للفهم، وهي تقوم مع وسائل أخرى بهذه المهمة، مثل القياس والنموذج والنظريات، لكن هناك فروقًا مهمة بين الاستعارة وبين هذه الوسائل(1).

لقد طرح بتري أفكارًا مهمة في سياق استخدام الاستعارة في مجال التعليم، وناقش النظريات الاستعارية الأساسية مثل نظرية المقارنة، والنظرية التفاعلية، وبين كيف يمكن استخدامهما في تحليل الجملة الاستعارية الناقلة للمعلومة من زاوية المعلم والطالب، ورأى أن الاستعارة تمثل فعلاً كلاميًا، وهي بذلك يمكن أن تطابق الواقع أو لا تطابقه، وفي مجال التعليم، فإن الطالب عندما يستمع إلى استعارة من المعلم، فإنه سيفهمها على أنها غير مطابقة للواقع، وعندئذ سيرى أن المعلم غير جاد في درسه، لكن الطالب يجب أن يفهم هذه الاستعارة بأسلوب مختلف، يجب أن يبحث عن مفاتيح يرى بها أن المعلم جاد، ويحاول أن يقول شيئًا مفيدًا، مثل هذه المفاتيح مهمة جداً في السياق التعليمي(2).

وقد نوقش دور الاستعارة أيضًا في مجال العلوم البحتة، فقدم ريتشارد بويد Richard Boyd في بحثه عن «الاستعارة وتغير النظرية Metaphor and Theory Change: What is Metaphor a Metaphor for?» «رؤية للكيفية التي تستخدم بها الاستعارات في هذا المجال، فرأى أن هناك مستوى مهمًا من الاستعارات، يلعب دورًا مهمًا في تطوير النظريات العلمية ووظيفتها هي نوع من الاستعارات الضرورية catachrsis التي تبتكر مصطلحًا علميًا لم يكن موجودًا من قبل مثل «الثقب الدودي Miniature Solar System»، ويرى بويد أن استخدام الاستعارة واحد من أكثر الوسائل المتاحة للمجتمع العلمي لإنجاز مهمة تكييف اللغة مع البنية

السببية للعالم، كما يفرق بين الاستعارات في العلم والاستعارات في الأدب، فيقول: إن الاستعارات العلمية لا تكون مؤثرة إلا من خلال استخدام مئات العلماء لها، وهي لا تدرك من خلال عمل واحد شأن الاستعارات الأدبية، بل من خلال جيل أو أكثر من العلماء، ويرى في استعارات الأدب جانبين: جانب إنتاج الاستعارة، وجانب تفسيرها الذي هو مهمة النقد الأدبي، أما في العلم فإن مهمة الاستعارة هي تقديم أفضل تفسير ممكن للمصطلح المراد توظيفه، أما في العلم فإن مهمة الاستعارة هي تقديم أفضل تفسير ممكن للمصطلح المراد توظيفه، وإذا كان محتوى الاستعارة في الأدب غير ممكن إعادة صياغته في لغة حرفية، فإن هذا ممكن في الاستعارات العلمية، هذا الخلاف التنظيمي بين الاستعارات العلمية والاستعارات الأدبية هو انعكاس للخلاف المهم في الأساليب التي تكون بها الاستعارات في كلا النوعين غير محددة[3].



هذه المجالات التي عرضنا لعمل الاستعارة فيها باختصار تعني أن الاستعارة هي إحدى أدوات الاتصال المهمة بين البشر، وقد ترتب على هذه الوظيفة الاتصالية نتائج أعادت النظر في المسلمات التي قام عليها بحث الاستعارة، سواء فيما يخص تعريفها، أو طبيعتها، أو علاقتها بقضية الحقيقة والمجاز، أو في طبيعتها الاتصالية، ونشأت عن ذلك جملة من الأسئلة لم تكن لتطرح بالقوة نفسها إذا ما كان درس الاستعارة محصورًا في حقل الشعر، أسئلة مثل التي طرحها جون سيرل في بحثه عن تداولية الاستعارة:

- كيف تختلف الاستعارة عن الكلام الحرفي والملفوظات التصويرية الأخرى؟
- لماذا نعبر عما نريد استعاريًا، بدلاً من أن نعبر عن ذلك بشكل حرفي؟
- كيف يعمل الملفوظ الاستعاري؟
- كيف تؤثر بعض الاستعارات ولا تؤثر أخرى؟[4]

أو التي طرحها بروس فرايزر Bruce Fraser، في بحثه عن الاستعارة في حقل علم النفس، مثل:

- هل يختلف تفسير الاستعارة طبقًا لبعض السمات الخاصة في المتكلم، مثل عمره ودرجة تعليمه ونوعه وخلفيته الثقافية؟
- هل يمكننا تحديد السمات الخاصة التي تظهر في الاستعارات التي نتفق عليها؟

لقد طرح كل حقل معرفي أسئلته الخاصة حول الاستعارة، وعلى الرغم من اختلاف هذه الأسئلة من حقل إلى آخر، فإن هناك رابطًا مشتركًا، أو اتفاقًا على أهمية الوظيفة الاتصالية في الاستعارة.

أما مشكلات الاستعارة في حقل الشعر، أو في حقل اللغة الفنية عامة، فقد أعيد بحثها وفقًا للمفاهيم المعرفية الجديدة التي طرحت. هناك مثلاً فكرة التزيين التي ارتبطت بالاستعارة، والتي نجد لها أصداء، سواء في كتب النقد العربي القديم، أو في الدراسات الغربية عن الاستعارة قبل ريتشاردز، لقد رُفِضت هذه الفكرة، واعتبرت الاستعارة عنصرًا أساسيًا، وليس إضافيًا، بل إنها المخرج الوحيد لشيء لا ينال بغيرها[5].

كذلك موضوع ربط الاستعارة بالانفعال آليًا، وضع تحت الفحص، ونوقش كثير من العناصر المرتبطة به، وأيضًا تم التركيز في الدراسات الجديدة على دور الاستعارات الميتة في اللغة بدلاً من الإشارة إليها إشارات عابرة.

والاستعارة الميتة كانت في السابق استعارة حية، ثم تحولت وفق قانون التضاؤل التدريجي[6] إلى استعارة ميتة، وهي ظاهرة منتشرة في كل اللغات. وفي اللغة العربية، فإن عبدالقاهر قد تحدث عما أسماه الاستعارة غير المفيدة، ووضع يده بدقة على سبب استخدامها، وهو (التوسع في أوضاع اللغة، والتنوق في مراعاة دقائق في الفروق في المعاني المدلول عليها، كوضعهم للعضو الواحد أسامي كثيرة بحسب اختلاف أجناس الحيوان، نحو وضع الشفة للإنسان، والمشفر للبعير، والجحفلة للفرس، وما شاكل ذلك من فروق)[7]، لكن الاستعارة

غير المفيدة لا تحدث عند عبدالقاهر في وضع الأسامي الكثيرة للعضو الواحد، بل في استخدام أحد هذه الأسماء في غير موضعه، فهو يعلق على البيت التالي:

**فبتنا جلوسًا لدى مهرنا ننزع من شفتيه الصفارا**

يقول: فاستعمل الشفة في الفرس، وهي موضوعة للإنسان، فهذا ونحوه لا يفيدك شيئاً، لو لزمت الأصلي لم يحصل لك، فلا فرق من جهة المعنى بين قوله «من شفتيه» وقوله «من جحفلتيه» لو قاله، إنما يعطيك كلا الاسمين العضو المعلوم فحسب[8].

ولا يبدو كلام عبدالقاهر دقيقًا، حين يطبق مفهوم الاستعارة غير المفيدة على هذا المثال، فعملية الاستبدال التي يقترحها عبدالقاهر هنا تفتت البيت، وتغير من طبيعة العلاقات التي يحتوي عليها، إن المهر في البيت بمثابة ابن من أبناء هذا الشاعر، ابن يحاط بعناية ورعاية خاصة تمثلت في جلوس الشاعر، وأفراد أسرته أو أصدقائه لدى هذا المهر، ينزعون من جحفلتيه بقايا الطعام من تبن وقش وغير ذلك، لقد أراد الشاعر أن يبين مدى الحميمية التي تربط المهر به، فاستخدم لفظة (شفتيه)، ليدخله كفرد من الأفراد، بينما أراد عبدالقاهر أن يبقى في جنسه لا يتغير، وإذاً فهذه الاستعارة لا نستطيع أن نعدها من الاستعارات غير المفيدة بحسب رأي عبدالقاهر، وقد أدار الولي محمد نقاشًا طويلاً حول مفهوم عبدالقاهر للاستعارة غير المفيدة، أظهر فيه مدى التناقض الذي وقع فيه عبدالقاهر حول هذا المفهوم[9]. لكن تبقى لعبدالقاهر ميزة كبيرة في الالتفات إلى هذا النوع من الاستعارات، وإلى أهميتها في التغيرات الدلالية، أو التوسعات اللفظية التي تحدث في اللغة، لكن هل الاستعارة غير المفيدة عند عبدالقاهر هي نفسها الاستعارة الميتة أو المجمدة في الدرس الغربي.

إن تحرير هذه المصطلحات قد تكون له أهمية في بيان الكيفية التي تنشأ بها الاستعارة، والطريقة التي تؤثر بها، ومدى هذا التأثير، فحين يستخدم

عبدالقاهر مصطلح الاستعارة غير المفيدة، يكون السؤال حول هذا المصطلح هو: غير مفيدة لمن؟ وحسب السياق الذي يتحدث فيه عبدالقاهر، والأمثلة التي يستخدمها، فإن هذا النوع من الاستعارات يبدو غير مفيد في مجال الشعر، ولكن هل يمكن استخدامه في مجالات اللغة الأخرى؟، هنا لا نعثر على أية إشارات عند عبدالقاهر حول هذا الموضوع، فالشعر هو الإطار الذي يتحرك داخله عبدالقاهر، وهو مصدر الاستشهاد الرئيس لأمثلته عن الاستعارة، مما يوحي بأن عبدالقاهر كان يرى في الاستعارة ظاهرة شعرية، وليست أحد العناصر المهمة في اللغة، وعلى الرغم من إشارته إلى أهمية الاستعارة غير المفيدة في موضوع التوسع في أوضاع اللغة، فإنه لم يطور هذه الفكرة التي تستحق التطوير حتى داخل المنظور المنهجي، الذي استخدمه في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز).

وحين نقول استعارة ميتة، فإننا نسأل سؤالاً أيضًا حول طبيعة الشيء الذي يموت فيها، ويمكن استنتاج أن الذي يموت في الاستعارة هو قدرتها على إحداث تأثير من نوع خاص على المتلقي، وفي الشعر العربي القديم هناك قدر كبير من الاستعارات فقد هذه القدرة، وأصبح استخدامه داخل الشعر بكثرة محكًا على عدم قدرة الشاعر على الإبداع، مثل استعارات «رأيت أسدًا»، و«سرت إلى البحر»، و«الغمام الذي بين يدي الممدوح»، وغير ذلك من هذه الاستعارات التي أصبحت ميتة بفعل الاستخدام المتواصل لها، ويرى سيرل أن الاستعارة تصبح ميتة، بسبب كثرة استعمالها، لكنه يعود ليضيف بعدًا مهمًا في ذلك، هو أن كثرة استعمالها يعني أنها ترضي بعض الحاجات الدلالية(10)، إن الاستعارة الميتة تفقد فاعليتها بمرور الوقت، ولا يعود استخدامها يثير الحماس الذي صاحبها في حالة طزاجتها الأولى، وقد يعي بعض الشعراء هذا التضاؤل في قدرة بعض الاستعارات على التأثير، فيلجأ إلى إعادة تركيبها في صياغة جديدة، وتوليد علاقات دلالية جديدة في الصورة الاستعارية الميتة، مثلما فعل المتنبي في صورة الغمام في البيت التالي:

ليت الغمام الذي عندي صواعقه يزيلهن إلى من عنده الديم[11]

لقد أدرك المتنبي أن صورة الغمام التي أصبحت رمزًا للكرم في الشعر العربي، لا يستطاع استخدامها في علاقاتها القديمة، دون أن تكون مبتذلة وسطحية، فعمد إلى استكشاف علاقات جديدة فيها، وصياغتها في هذه الصورة التي تجمع أطرافًا ثلاثة: الممدوح والشاعر والحساد، ثم يكون الغمام رابطًا بينها، والغمام ليس مطرًا فقط، أي ليس حياة، بل هو صواعق أيضًا أي موت. وإذًا فالغمام عند المتنبي أصبح رمزًا يحتوي في داخله على عنصرين متضادين: الحياة والموت، فلمن يعطي الممدوح الحياة وهو بيده هذا الغمام؟، ولمن يعطي الموت؟، إنه يعطي المتنبي صواعق الغمام، أي الموت، بينما يعطي حساد المتنبي الديم، أي الحياة، أما المتنبي، فإنه يتمنى من الممدوح في هذا البيت أن يرى الأمور على حقيقتها، فيمنح الصواعق للحساد، ويعيد إليه الديم، والعلاقات بين أطراف البيت، وبينها وبين القصيدة كلها كثير مما يمكن قوله، لكن القصد هنا هو بيان الطريقة التي تعامل بها الشعراء المتأخرون مع بعض الاستعارات التي فقدت فاعليتها وأصبحت ميتة، ويمكن عد المتنبي من الشعراء المتأخرين في هذه الحالة، على اعتبار أن هذه الصورة قد استخدمت في الشعر العربي، قبل أكثر من أربعمائة عام، من المتنبي، وهي فترة كفيلة لأن تفقد الصورة فاعليتها، وتصبح (أكليشيه) في الشعر.

لكن للاستعارة الميتة وجهًا آخر ليست له صلة مباشرة بالشعر، أو بقانون التضاؤل التدريجي، الذي افترضه ستيفان أولمان للاستعارات الحية، وجه يتصل باللغة، وبحاجة المتكلمين بها إلى التعبير عن علاقات قائمة، لا يستطاع التعبير عنها بالإيجاز، إلا من خلال استخدام الاستعارة، فحين يقال مثلاً (رجل الكرسي)، أو (عين الإبرة)، فأنت هنا إزاء استعارة سدت حاجة المتكلم إلى الإيجاز، وقد أدرك ماكس بلاك هذه القيمة في الاستعارة، فقال: إن علماء الرياضيات تحدثوا عن (ساق الزاوية)، لأنه لا يوجد تعبير مختصر لهذا الخط

المحدد، ونقول: (شفاه كرزية)؛ لأنه لا يوجد شكل من الكلمات يكون ملائمًا للتعبير باختصار عماذا تشبه الشفاه؟. إن الاستعارة تسد الثغرات في المفردات الحرفية (أو على الأقل تمدنا بالاختصارات الملائمة)، وفي ظل هذه الرؤية فإن الاستعارة، تعد استعارة اضطرارية CATACHRESIS، وأحددها على أنها استخدام اللفظ في بعض المعاني الجديدة كي تعالج ثغرة في المفردات، إن الاستعارة الميتة هي وضع معان جديدة لألفاظ قديمة، لكن سدت هذه الاستعارات الميتة الحاجات الأساسية، فإن المعنى الجديد الذي قدم، سيصبح بسرعة جزءًا من المعاني الحرفية، إن كلمة (ORANGE برتقال، أو برتقالي) أصبحت بهذه الاستعارة الميتة تنطبق على اللون، لكن الكلمة الآن أصبحت تنطبق على اللون انطباقها على الفاكهة[12]. إن المنحنيات التقبيلية OSCULATING CURVES لا تكون قُبلة أبدًا، وقد عادت بسرعة لأن تكون أكثر نثرية واتصالاً بالرياضيات، إن قدر الاستعارة الاضطرارية أن تختفي إذا أرادت أن تكون ناجحة[13].



إن إنشاء الاستعارات وفق مبدأ الإيجاز الذي قرره ماكس بلاك هنا كثير في الحياة اليومية، وفي كل اللغات، ويظهر هذا الأمر بوضوح أكثر في عملية صك المصطلحات في العلوم الطبيعية التي تؤدي فيها الاستعارة دورًا مهمًا، وقديمًا فإن اللغويين قد التفتوا إلى هذا الأمر، وأشاروا إليه إشارات متفرقة في بحثهم عن ظاهرة المشترك اللفظي، أو ما أسموه (الوجوه والنظائر)، ورصدوا عددًا كبيرًا من الألفاظ في القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، وكذلك في لغة العرب، يحدث فيها هذا الاشتراك اللفظي، لقد تم رصد ثلاثة عشر معنى لكلمة (عين) مثلاً، كما تحدثوا أيضًا عن أسبابه التي حصروها في أسباب خارجية، وهي اختلاف البيئة، وأسباب داخلية، وهي تغيير في النطق، أو تغيير في المعنى، وهو الذي يتصل بموضوعنا هنا، وتغيير المعنى يتم إما قصدًا عندما يراد إدخال كلمة ما في لغة المتخصصين، فتصبح مصطلحًا علميًا، وهنا يتم استخدام الاستعارة، ومن أمثلة ذلك كلمة (التوجيه)، من وجهت الرجل في

الحاجة، والتوجيه في قوافي الشعر: الحرف الذي قبل الروي في قافية المقيد، وإما أن يتم هذا التغيير تلقائيًا، وذلك إذا كانت هناك علاقة مشابهة بين المعنيين، مثل كلمة (بشرة)، التي تعني جلد الإنسان في الحقيقة، وتستعمل كذلك – لعلاقة المشابهة – بمعنى النبات[14].

إن تحليل المعاجم العربية يمكن أن يخرج بحصيلة هائلة من الاستعارات الميتة التي أدت دورًا كبيرًا في تطوير اللغة، وإحداث التغيرات الدلالية الكبيرة فيها، لكن البلاغيين العرب أهملوا مثل هذا الجانب في درس الاستعارة، وهو جانب كان كفيلاً بأن يطور أفكارهم من حولها، بما يطرحه من أسئلة كثيرة، حول ماهية الاستعارة في هذه الحالة، والدور الذي يمكن أن تؤديه في اللغة بشكل عام، وليس في الشعر بوجه خاص، وليست اللغة العربية بدعًا في هذا المجال، فأغلب مفردات اللغات الحية متعددة المعنى، وجزء من هذا التعدد قائم على تأثيرات تصويرية في المفردة، لا يستطاع في بعض الأحيان بيان أسبابها، مما يشكل غموضًا معجميًا، وسادوك يضرب مثلاً على ذلك بكلمة SWALLOW التي تعبر عن شيئين في الوقت نفسه: نوع من الطيور (السنونو)، وحركة في الزور (يبتلع)[15].

هناك أيضاً موضوع علاقة الاستعارة بنظرية الحقول الدلالية للكلمة، فالكلمة الواحدة – أية كلمة – يمكن تحليلها إلى سمات تكوينية مميزة FEATURES، ويتم استخدام هذه السمات في الاستعارة وفق منطق محدد، تُستبعد فيه بعض السمات، وتَبرز أخرى، تبعًا للسياق الذي تتكون فيه الاستعارة، وقد ابتكر جوناثان كوهين JONATHAN COHEN ، في بحثه عن دلالة الاستعارة، منهجًا أسماه منهج الحذف CANCELLATION، هذا المنهج يعتمد على فكرة مؤداها أن إسقاط بعض السمات الدلالية في كلمة ما يمكن أن يؤدي إلى تغييرات مهمة في المعنى تطبعه بطابع استعاري[16]، مثل أن تقول: (المباراة تلفظ أنفاسها الأخيرة)، فالسمات الدلالية المعبرة لعبارة (تلفظ أنفاسها)، هي

حركة دخول وخروج للهواء في صدر كائن حي، فإذا أسقطنا سمة الكائن الحي في هذه العبارة، أمكن ربطها بكلمة (مباراة)، وكذلك إذا أسقطنا في كلمة (يد) أنها (عضو في كائن حي)، وأبقينا سماتها الأخرى، جاز في هذه الحالة ربطها بشيء مجرد مثل (ريح الشمال) في استعارة لبيد (إذ أصبحت بيد الشمال زمامها)، وهكذا يمكن عن طريق منهج الحذف تتبع الأسلوب الذي تتوافق به المعاني المتنافرة للمفردات في الجملة الاستعارية.

لكن هناك مشكلة ذات شقين في هذا الموضوع: شق يتعلق بتحديد السمات الدلالية لكل كلمة، والشق الآخر يتعلق بالكيفية التي تترابط بها هذه السمات مع الكلمة، وتحديد السمات مشكلة تقع خارج حقل اللسانيات، وهي أقرب إلى أن تكون مشكلة معرفية، فحين تقول (بدت لنا شمس) وأنت تقصد امرأة، هنا نجد أن تحديد السمات الدلالية المرتبطة بالشمس يعتمد على جملة من العوامل المتشابكة، أغلبها غير لساني، بعضها يتصل بالبيئة سواء أكانت بيئة ثقافية أم مناخية، وبالشخص الذي ينتج هذه الاستعارة، وبالشخص الذي يتلقاها، فالسمات الدلالية للشمس في بيئة باردة تختلف عنها في بيئة حارة، كذلك فإن الموقف الشخصي لمنتج الاستعارة من الشمس له تأثيره الكبير على تحديد هذه السمات، والموقف نفسه فيما يخص المتلقي، لكن هناك سمات مشتركة في كل موقف يمكن أن نطلق عليها اسم السمات الرئيسة، وهي التي تكون محل اتفاق، وهناك سمات خاصة تسمى في هذه الحالة سمات ثانوية، فالضياء والاستدارة والعلو هي سمات رئيسة، لكنها قد لا تكون سمات مميزة، أما شدة الحرارة والجمال، وكونها مصدرًا للحياة على الأرض، فهذه وغيرها سمات ثانوية، قد تضاف إليها في بيئات ثقافية أخرى سمات أخرى، أو تحذف منها سمات مستقرة في بيئة أخرى، وهكذا فإن محاولة معجمة السمات الدلالية للكلمات تواجهها صعوبات كثيرة، يتعذر في أغلب الأحيان حلها، إذا اعتمدت على استقراء اجتماعي واسع لهذه السمات بين عينة شديدة التنوع.

وأما الكيفية التي تترابط بها السمات مع الكلمة، فمشكلة أخرى. إننا لا يمكن تصور أن كل السمات بنوعيها الرئيس والثانوي متساوية القرب من الكلمة نفسها، وتكون الكلمة في هذه الحالة مثل النواة المركزية التي تتجمع حولها هذه السمات. إن هناك سمات أكثر قرباً من أخرى، لذلك فإن التصور الملائم هو أن توضع هناك السمات على مقياس على متدرج بحسب مدى ارتباطها بالكلمة[17]، ويتحدد هذا المدى، أيضًا، من خلال الاستقراء الاجتماعي لهذه السمات، ووضع السمات المشتركة في نقطة أقرب من غيرها... وهكذا.

مثل هذا العمل يقدم فهمًا أكثر دقة للعلاقات الدلالية في الجملة الاستعارية، فبواسطة تحديد السمات، واستخدام منهج الحذف بعد ذلك، وبمساعدة السياق اللغوي وغير اللغوي يمكن أن نحدد طبيعة هذه العلاقات الدلالية.



ولكن، أي السمات يمكن حذفها في جملة (بدت لنا شمس)، وأي السمات نبقيها؟، هنا نجد أنفسنا أمام مشكلة أخرى، فتقسيم السمات إلى رئيسة وثانوية قد لا يكون كافيًا لتحديد ما يمكن حذفه، أو إبقاؤه، ذلك أن هذا التقسيم يعتمد على عمومية الرؤية أو خصوصيتها لكلمة (شمس)، هذا لا يعني أن السمة الرئيسة هي أيضًا سمة مميزة، إن الاستدارة مثلاً قد تكون سمة رئيسة في الشمس، لكنها ليست سمة مميزة، فالقمر والكواكب والنجوم، وأيضًا الكرة، فيها أيضًا هذه السمة، وإذًا، فتقسيم السمات إلى سمات مميزة وسمات غير مميزة يساعد كثيرًا على تحديد ما يمكن حذفه، أو الإبقاء عليه في الجملة الاستعارية، وقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى مثل هذا الأمر، حين قال: إن وصف المرأة بالشمس لا يمكن أن يقصد به صفة الاستدارة، لأن هذا مما تشترك فيه الشمس مع غيرها، وحين فضل النقاد العرب أن تكون الاستعارة قريبة، فإنهم كانوا يقصدون إلى ما قصده عبدالقاهر، أي أن تكون السمة الباقية في الكلمة هي سمة مميزة فيها، ومتداولة بين الناس، ولذلك حين وصف أبو تمام الخمر بأنها

(جهمية الأوصاف)، فإنه قد أثار النقاد المحافظين، الذين لم يستطيعوا تحديد السمة الدلالية المميزة في هذه الصورة، فقد أرادوا للشاعر أن يستعير للخمر ما استقر لها من سمات مميزة في الشعر العربي، أي أن يحافظ على استقرار العلاقات الدلالية بين أطراف الاستعارة، كما استقرت في التقاليد الشعرية، لكن أبا تمام كان يطمح إلى تحطيم هذه العلاقات. والانتقال عبر مقياس السمات المميزة وغير المميزة ليختار منها ما يشاء، وهو ما فعله في كثير من الصور الشعرية.

# الهوامش

1) ص 439-441/ Hugh G. Petrie, In "Metaphor and Thought - Metaphor and Learning, Edited by Andrew Ortony, Cambridge University Press 1981/ P: 19.

2) المرجع السابق ص: 443.

3) Richard Boyd; In Metaphor and Thought - Metaphor and Theory/ P: 357-362.

4) John searle: In Metaphor and Thought - Metaphor/ P: 92.

5) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية/ مكتبة مصر – الفجالة – 1958م/ ص 144-147.

6) هذا القانون وضعه ستيفان أولمان في كتابه «دور الكلمة في اللغة»، ترجمة د. كمال بشر/ انظر: ص 96.

7) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة/ تحقيق ريتر/ ص 29.

8) المرجع السابق: ص 30.

9) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي/ المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – الطبعة الأولى/ ص 56-65.

10) SEARLE/ P: 98. In Metaphor and Thought.

11) هذا البيت من قصيدة المتنبي الشهيرة:

**واحر قلباه ممن قلبه شبم      من بجسمي وحالي عنده سقم**

12) هذا لا يحدث في اللغة العربية، فقد أضيفت ياء إلى الكلمة لتدل على اللون، بينما ظلت بدون هذه الياء لتدل على الفاكهة.

13) MAX BLACK - MODELS AND METAPHOR/ P: 32 - 33.

14) راجع في ذلك «علم الدلالة» أحمد مختار عمر/ ص 160-161.

15) SADOCK-/ P: 50: In Metaphor and Thought.

16) JONATHAN COHEN: IN "METAPHOR AND THOUGHT" - SEMANTICS OF METAPHOR/ P: 64 - 77.

17) المرجع السابق: ص 73.

* * *

# مصطلح السرقات الأدبية والتناص

## بحث في أولية التنظير

رامي أبو شهاب



شكّل ظهور التناص في الدراسات النقدية الإنشائية الحديثة دعوة للنقاد العرب للبحث في أسبقية الوجود لهذا التنظير الجديد في التراث النقدي العربي، مما أعاد إلى الوجود قضية السرقات الأدبية، وفي الإطار بدأ حوار مقارن بينها وبين التناص. فهل هناك من وشائج حقيقية بين القضيتين؟

إن خصوصية هذه الدراسة تقوم على محاولة استنطاق القضية، من خلال أبرز النصوص الناطقة باسم هذين الموضوعين في قراءة مقارنة، تعمل على تظليل مساحات الخطاب النقدي القديم والحديث، وإيجاد اللغة المشتركة في المعالجة النصية.

- إن التساؤلات التي بدأ منها البحث، كيف يمكن لنا ربط هذين المصطلحين، مع أن الفارق الزمني بينهما شاسع جدًا؟، فمصطلح التناص بدأ بالظهور تقريبًا في الستينيات، بينما كان الحديث عن السرقات الأدبية منذ القرن الثالث الهجري كموضوع نقدي له حضور وبروز في الكتابات النقدية

العربية، مما يعني وعيًا أوليًا بقضية التأثر والتأثير بين النصوص، وقد حددها الدارسون العرب القدامى في مستويين، هما:

- سرقات المحدثين من القدامى.
- وسرقات المعاصرين من بعضهم.

يرى الدارسون أن انشغال العرب بهذه القضية، كان ينبع من مساحة ضيقة محدودة، تقوم على الانشغال بقضية الابتكار والخلق الشعري على غير أصل سابق، مما أوجد الإدانة الأخلاقية في سطو الشاعر على إبداع غيره[1]، ولكن صاحب هذا الرأي أغفل النظرة النقدية التي بنيت على أساسها السرقات، وهي العودة إلى النص، باعتباره البنية الحقيقية لهذا الموضوع، إذ سبق التطبيق التنظير، كما يقول عبدالعزيز حمودة[2]. وبناءً على ذلك فإن النقاد القدماء، كانوا يجدون في النص كتلة لغوية ودلالية دائمة التحول والتغير، مما أوجد قابلية تغير النص وحركته وإعادة تشكيله، وهذا لا يبتعد كثيرًا عن تنظير جماعة التناص الغربيين.



## المصطلح في التراث العربي

جاء في لسان العرب تحت مادة سرق: «سرق الشيء سرقًا خفيًا، واسترق السمع أي استرقه سرًا، والاستراق: الختل سرًا كالذي يستمع، والكتبة يسترقون من بعض الحسابات، والسارق عند العرب من جاء مستترًا فأخذ ما ليس له، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب[3]».

ووجدت تحت باب نصص: نصص النص رد الشيء، ونص الحديث ينصه نصًا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، وقال عمرو بن دينار: «ما رأيت أنص للحديث من الزهري، أي رفع له وأسند، النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها»[4]. ونلاحظ من خلال هذه المعاني، أنها ترتكز على بؤرة واحدة هي المرجعية، أو الأصل للشيء، وفي الثاني نجد المقابل الذي يتمثل بالفرع الذي

يعود على الأصل، فنحن نجد في السرقة «الأخذ» وهذا الأخذ يرتبط بالخفاء من الأصل، وفي نصص نجد الفرع وإسناده للأصل، ونجد أيضًا أن من بعض المعاني ما يرتبط بالحديث، ورد هذا الحديث لأصله وهذا يقترب من الفضاء اللغوي للنص والبعد الدلالي المصاحب له، إذ يلاحظ في المصطلحين حركتان؛ واحدة للداخل وتمثلها السرقة وهي معنية بالخفاء وحركة للخارج، ويمثلها مفهوم النص، وهي الإظهار، إن الاختلاف يرد من المنطلق الذي تعاطى معه الدارس العربي القديم، إذ ارتبطت لديه أولاً بقيمة أخلاقية ومن ثم فنية، بينما كان التناص في الدراسة الحديثة تجريدًا فنيًا، ولكن من حيث الاستخدام فقد فضل العرب مصطلح السرقة لوقوعه العميق في مساحة التعبير الحقيقية لمفهوم التأثر والتأثير الذي كان يحمل معه شيئًا من الإدانة.

لعل بعض النقاد العرب القدامى في تعاملهم مع هذه القضية، كانوا أكثر نضجًا من غيرهم، فابن رشيق القيرواني في كتابه (العمدة) حاول الإحاطة بهذه القضية، حيث أفرد فصلاً يتحدث فيه عن السرقات الأدبية، ويعرض لبعض العلماء ممن تحدثوا عن هذه القضية، ويعرض أيضًا لمصطلحات هذه القضية التي يبلغ عددها أكثر من (20) مصطلحًا، وهي: «الاصطراف، الانتحال، الإغارة، الغصب، المرافدة، الاهتدام، النظر والملاحقة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، المواردة، الالتقاط والتلفيق، كشف المعنى، الشعر المجدود، متى يكون الآخذ أولى بالمعنى، سوء الاتباع، مما يعد سرقًا وليس بسرق، وأولى الشاعرين بالمعنى، نظم الشعر وحل الشعر»[5]. هذا الاضطراب في مفهوم المصطلح نجده أيضًا لدى المصطلح الغربي، وفي تعريبه للغة العربية، ووجوده في الدراسات الحديثة، فكلمة تناص مأخوذة من المصطلح الإنجليزي «Intertext Tuality» والتي تعني تداخل النصوص، فأسماه البعض تناصًا، ونجد أيضًا هناك من أطلق عليه «بينصية»[6] وهناك من أسماه «التناصية» أو «النصوصية» [7]ونجد أيضًا المثاقفة والحوارية وتعدد الأصوات[8]، وغيرها من المصطلحات.

## السرقات الأدبية

لابد لنا قبل الخوض في الحديث عن المنظور النقدي العربي لهذه القضية، النظر في البعد التاريخي لها، والتي نجد جذورها منذ العصر الجاهلي حيث نجد حديثًا عن إغارة بعض الشعراء على أبيات امرئ القيس، ولكن الحديث النقدي الناضج لهذه القضية لم يظهر إلا بظهور أبي تمام مما أوجد حراكًا فعليًا حول هذا الموضوع.

كان ابن رشيق القيرواني من أبرز من تناول هذه القضية إذ نعاين جانبًا من تلك الرؤية النقدية، حين يرى في المشترك والمبتذل عدم جواز ادعاء السرقة فيه، ويورد لنا أبياتًا من الشعر لعدد من الشعراء: قول عنترة:

**وخيل قد دلفت لها بخيل     عليها الأسد تهتصر اهتصارا**

وقول عمرو بن معد يكرب:

**وخيل قد دلفت لها بخيل     تحية بينهم ضـرب وجيـع**(9)

وفي هذا الرأي نجد رأي ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر»، حيث يقول: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي هي عليها لم يعب، بل وجب له الفضل، كقول أبي نواس:

**وإن جرت الألفاظ منا بمدحـة     لغيرك إنسانًا فأنت الذي نعني**

أخذه من الأحوص، حيث يقول:

**متى ما أقل في آخر الدهر مدحة     فما هي إلا لابن ليلى المكرم**(10)

ومن العلماء الذين وقفوا على هذا الرأي عبدالقاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»، حيث يقول في كتابه: «والاشتراك في الغرض على العموم: أن يقصد كل واحد منها وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء أو حسن الوجه........

واعلم أن ذلك الأول هو المشترك العامي الذي قلت أن التفاضل لا يدخله»[11].
وقد ورد هذا الرأي لدى العديد من العلماء، منهم الآمدي، والمرزباني، والقاضي الجرجاني، وأبي هلال العسكري[12].

ومن القضايا الواردة في موضوع السرقات التوارد أو التخاطر، إذ ورد لدى القاضي الجرجاني والعسكري[13] وابن الأثير، يقول ابن الأثير: «واعلم أن من أبين البيان في المفاضلة بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد، يشتمل على عدة معان كتوارد البحتري والمتنبي على وصف الأسد»[14].

ونجد أن الطرف المقابل لهذه الآراء حديثًا عن السرقة المتحققة من وجهة نظر النقاد العرب، ومتى تكون وأين تكون. وموجز القول في هذه القضية: أن النظرة التي تقوم عليها تختص بثلاثة توجهات أساسية: السرقة في اللفظ أو السرقة في المعنى، أو السرقة في اللفظ والمعنى معًا. وفي هذا الجانب نجد تفصيلات مهمة حول هذه القضية وعلاقات شائكة، خير من يمثلها ابن رشيق، حين يرى في الاصطراف نوعًا من أنواع السرقة، ويقصد به صرف الشاعر بيتًا لنفسه من شاعر آخر، ويقترب من هذا مفهوم الإغارة والغصب، بينما يرى أن المرافدة تعني أن يرفد شاعر شاعرًا ببيت له، وفي الاهتدام يقصد به الإتيان بالمعنى في غير اللفظ والاختلاس كذلك، والموازنة تكون في الألفاظ، بينما الالتقاط والتلفيق فيكون في اللفظ والمعنى، بالإضافة إلى كشف المعنى ويقصد به توضيح المعنى، إلى غير ذلك من المصطلحات التي يمكن الرجوع لها في كتابه[15].

لابد من الإشارة إلى مفهوم المشترك والتخاطر، وفيه نجد انفصام علاقة التأثر، ألا وهي المعاني المبتدعة أو المخترعة، وهناك من أطلق عليها المعاني العقم[16]، وهي التي تحمي نفسها من السرقة، ولكن هناك الكثير من الآراء التي ترى في المعنى المخترع إذا كثر تداوله أصبح مشتركًا، والمعنى المشترك إذا أبدع

الشاعر في تصويره أصبح خاصًا[17]، لذلك تبقى قضية التأثر والتأثير حاضرة بين هذه المفاهيم، ولا مجال لنفي أثرها من حيث قضية التعالق الأدبي. ولمناقشة الآراء، والتي ازدحمت في الكتب النقدية، يمكن أن نخرج منها بأفكار محددة، وهذه الأفكار تنبع من وحي آراء النقاد العرب، حيث نجد أن المكون لهذه القضية هي رغبة النقاد في التركيز على قضية السبق والأصالة بين الشعراء، وذلك من خلال تتبع أشعارهم ومحاولة الوصول إلى ما يمكن أن يؤكد هذه الأصالة، أو ينفيها، فنحن وجدنا أن قضية السرقات أخذت مكانتها عند ظهور أبي تمام، وهذا مما يدل على هذه الفكرة، ولاسيما أن هذا الشاعر اقترن اسمه دومًا باسم البحتري.

## التنــــاص



كانت محاولات الرومانسية لقطع الجذور مع التراث عاملاً رئيسًا في بروز التناص، وهو بمثابة ردة فعل في مواجهة هذه الممارسة، فكان ظهور كل من الشاعرين «هيوم» وإليوت، ومحاولتهما ربط الأدب الحديث باللغة، متكئين على استلهام التراث الأسطوري وبذلك تشكلت الجذور الأولى لفكرة التناص، وانطلاقًا من هذا العامل، بدأت الدعوات للاستفادة من التراث في تشكيل النص، وظهر ميخائيل باختين في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» موجدًا نظرية الحوارية أو تعدد الأصوات، التي ترتكز على أن الخطاب متضمن في خطاب آخر واللفظة المتضمنة في ملفوظة أخرى[18]، وبذلك يكون ميخائيل قد فتح الباب لمن بعده للاستفادة من هذه النظرية والبناء عليها في تكوين مفهوم التناص، وبخاصة لدى جوليا كرستيفا، حيث تعرفه بأنه «هو النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى التعبير المتضمن فيها، أو الذي يحيل إليه» وتضيف «أن كل ن يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى»[19].

ونلاحظ من خلال تعريف كرستيفا للتناص، بأنه عبارة عن عملية إحلال

النص على نصوص أخرى، وكأن النص يمر بمرحلة إنتاج من خلال نصوص أخرى، فكيف يحصل ذلك؟

فكما يذكر محمد عبدالمطلب، أن تنظيرات جوليا كرستيفا شكلت بروز اتجاهين في الدراسة النقدية، الأول يعتمد على عملية إنتاج الجديد من القديم، اعتمادًا على التأثيرات الأدبية، والثاني، والذي يتيح نوعًا من إجراء دراسات في الموازنة بين شاعرين[20].

ومن هذا المنطلق فإن التناص يسير ضمن حركتين: الحركة الأولى تسير باتجاه العمق التاريخي، للكشف عن أبعاد النص من خلال النصوص القديمة، من خلال حركة عمودية، والحركة الثانية حركة أحادية، تقوم على كشف التأثر عند المبدع بمبدع آخر.

والتناص يكاد لا يقتصر على الجانب اللغوي، أو بيان التأثيرات، فهناك اتجاهات أخرى للدراسة، فهناك الخطاب الأيديولوجي، والمأثور، والمحاكاة، والمعارضات[21]، ومن هنا نجد الاتساع في هذا المفهوم، حيث لا يمكن حصر مجالات التأثر بالخطاب اللغوي فقط، إنما يتسع ليشكل منظومة كبيرة من الأفكار والتوجهات، وحتى العقائد والموروث الاجتماعي، وهكذا تشكل هذا الانفتاح على عدة آفاق. ولعل التساؤل هنا كيف تتم هذه العملية المعقدة بحيث يمكن أن نتلمسها بالدراسة؟

يحصر عبدالمطلب أشكال التناص في نمطين، هما: «العفوية وعدم القصد، إذ يتسم التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي»[22]، إذ يشمل التكوين الثقافي للإنسان بصورة لاواعية. بحيث يعتمد الإنسان على حصيلة معرفية متراكمة، وهذه الحصيلة تنبعث للتسلل إلى الخطاب الأدبي، دون تحرك واع، ليشمل الكثير من جوانب النص، أو يشمل جزءًا بسيطًا، والنمط الثاني يتمثل بالوعي والقصد، من خلال الإشارة إلى النص الآخر[23]، وفي هذا

النمط يكون التناص حاضرًا في ذهن المبدع، بحيث يتشكل ضمن عملية إنتاجية مونتاجية، يلجأ لها الكاتب ضمن عمله الإبداعي، وهنا يبدأ مفهوم المثاقفة بالظهور للدلالة على هذه النظرية، فنحن نجد إشارات تاريخية لمثاقفة السياب، على سبيل المثال، للشاعر ت س إليوت، ونموذجه «قصيدة أنشودة المطر» للأول و«الأرض اليباب» للثاني، فهناك إشارات نصية لاطلاع السياب على قصيدة إليوت، ولاسيما التركيب البنيوي للنص، والاعتماد على الأسطورة واللغة ذات الطاقات الإيحائية(24).

ولتوضيح التناص الأسطوري نسوق مثالاً على التناص الأسطوري، بالاتكاء على قصيدة إبراهيم نصر الله «راية القلب»، والتناص يتضح هنا من خلال أسطورة تموز، حيث يقول:

«نهضت وناديت:
فليكن السهل قمحا
وهذي التلال شجر
ولتكون الريح سفحا
لأقطف هذا الثمر
.......
فاخضرت الأرض ثانية
..........
ونحيا ومازالت تنتحر»(25)

ومن هذا المنطلق فإن التناص يكاد يكون مباشرًا أو غير مباشر، وفي هذه القضية تعتمد على دراسة الدكتور أحمد الزعبي لبعض النصوص، حيث يرى الدكتور الزعبي أن التناص يكون مباشرًا، ويتأتى من خلال مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد. وهذا يدخل ضمن التناص المباشر، أما التناص غير المباشر، فيتمثل من خلال تناص الأفكار، أو المقروء الثقافي، أو الذاكرة

التاريخية، وهذا التناص يستنبط استنباطًا[26]، وقد تم تطبيق هذا الكلام من خلال دراسته التطبيقية والنظرية على التناص حيث طبقه على نص روائي ونص شعري.

التناص يعتمد في مجمله على رفض فكرة النص الخالص، وبالتالي كان لابد من ظهور نظريات نقدية لملء هذا الفراغ من خلال نقل النص، إلى عملية تفاعلية تعتمد على التعالق النصي.

وبالتالي تشكلت مدارس نقدية تدعم هذه المفاهيم التي تبدأ من باختين ولا تنتهي، كما هو النص في نظرية التناص، إلى عالم مفتوح لا حدود له، ويمكن لنا أن نبرز مثالاً على هذا: نظرية «بوتو» ونظرية الاستشهاد أو التمثل بجملة، حيث يقول: «إن الاستشهاد الأكثر حرفية هو بحد ذاته، وفي حدود معينة محاكاة»[27].

ونرى «بارت» في حديثه عن النص المقروء، وهو الذي يكون قابلاً للكتابة وإعادة الكتابة، بحيث يكون الانطلاق دائمًا من عمل أدبي[28]، فبارت من خلال نظريته، يجعل النص في عملية متحركة لا تنتهي، وبالتالي هو عبارة عن تراكمات لامنتهية من نصوص أخرى، فالكاتب عند عملية الاستحضار لنصه، ينطلق من نص آخر أو نصوص أخرى، وبالتالي فإن نصه أيضًا قابل للكتابة بطريقة أخرى بأن يكون هو منطلقًا لنص آخر، وهكذا تتكون النصوص من عملية توالد لا تنتهي، بحيث يولد النص من نص، وتتداخل النصوص مع بعضها البعض في عملية تعتمد الانفتاح لا الإغلاق. هنا نقترب من مفهوم النص عند جوليا كرستيفا من حيث كونه «فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة فهو كما يرى محمد مفتاح: «هو تعالق» الدخول في علاقة «نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[29]. ومن هذا التنظير، نصل إلى تعريف آخر لمفهوم التناص من حيث كونه يشكل عالمًا متداخلاً من نصوص أخرى، فيعرفه «فيليب سولز»: «أنه كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها وامتدادًا وتكثيفًا ونقلاً وتعميقًا»[30] وهنا يكون ضمن البنية النصية للنص

من حيث كونه ماديًا، ولكن من هذا المنطلق، هناك من يعارض هذا المفهوم، حيث يرى فيه تناصًا من حيث الطرائق التي يلجأ الكاتب لها، فهو عبارة عن الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مبادئ وتقاليد وأعراف أدبية فقط[31].

وهنا نرى أن التناص يدخل في باب الأساليب الفنية وعملية البناء النصي، لا البنية النصية، وهذا يفارق، إلى حد ما، آراء النقاد في رؤيتهم للتناص. إذن، فالنص في كل الأحوال هو عبارة عن عالم مفتوح لا مغلق، حيث القابلية لكل الاحتمالات ونحو كل الاتجاهات، فنحن نجد أن النص في شكله، معرض للتداخل في مضمونه الفكري والأيديولوجي، وفي بنيته القائمة على الوحدة اللغوية، وفي أساليبه الفنية، وحتى في فضائه اللامتناهي، فالشاعر أو الكاتب في إنتاجه لنصه، يخضع لعملية تعالق لامتناهية مع المعجم اللغوي المفتوح، ومع ترسبات ثقافية فنية، ربما تعود إلى فترات متباعدة، وهو منفتح أيضًا على جميع أشكال الحياة ضمن تنوعاته اللامحدودة، فهو يتصل بالرسم والسينما والنحت والموسيقى ومجمل الفنون ومجمل الوجود البشري، ليشكل مع نصه عالمًا لامتناهيًا من العلاقات المبنية على حدود التأثر والتأثير، فالنص كما قال عبدالعزيز حمودة: «وحش أسطوري في حالة تكون مستمرة، وبالتالي لا وجود للنص إنما هو «بين - نص»[32]، فنحن ندخل في متاهة عظيمة من الصعب فيها تحديد النص، حتى أننا نصل إلى حالة نفي وجود للنص، وبالتالي نفي وجود المبدع، ولكن هناك من الدارسين من يرفضون هذا المفهوم الواسع للتناص، ويحاولون تبسيط هذا المفهوم المتوتر الذي لا ينتهي بنا عند نقطة محددة، ونجد من التبسيطات لهذا المفهوم دراسة «ميشيل فوكو» في كتابه «نظام الخطاب»؛ حيث يرى أن النص مر ضمن ثلاث مراحل، وهي[33]:

1 - النص عبارة عن لعبة كتابة.

2 - النص عبارة عن لعبة قراءة.

3 - النص عبارة عن لعبة تبادل.

ويعلق الزعبي على هذه المفاهيم، بأن النص في كل المراحل التي يمر بها، هو عبارة عن علامات ورموز، تتغير وتتعمق، فالتناص يحصل من خلال الكتابة ومن خلال القراءة ومن ثم تناصات أخرى من خلال عملية التبادل(34)، وهذا المفهوم للتناص لا يخلو من تعقيد وغموض بحيث يدخلنا في متاهات تحتاج إلى عملية تشبه اللعب.

في المحصلة نستطيع التوصل إلى مفهوم التناص، ونحدده من خلال مرتكزات محددة، هي أن التناص جاء كرد فعل على الآراء الرومانسية، التي فصلت علاقة الأدب الحديث عن التراث، وبالتالي تشكل اتجاه يدعو إلى العودة إلى التراث، كما عند هيوم وإليوت، واستحضار هذا التراث في العمل الأدبي، ومن هنا تشكلت بعض الجذور الأولى لمفهوم التناص، والعامل الثاني هو ظهور البنيوية والدرس اللغوي في عملية النقد الحديث، وبالذات نظرية النص المغلق التي جاء بها رولان بارت، من حيث كون النص مغلقًا لا يحيل إلا على نفسه، فالدراسة تبدأ من النص، وتنتهي فيه، ذلك مما مهد لظهور التناص، كي يكون ثورة على هذا المفهوم وهدمه، وبناء رؤية جديدة لدراسة النص، تعتمد على فتح النص. وكان باختين من المنظرين الأوائل لهذا المفهوم، من خلال تعدد الأصوات أو الحوارية، ومن ثم جاءت جوليا كرستيفا، لتضع هذا المصطلح في مركز الرؤية، وتقدم له تنظيرًا ناضجًا، حيث أسست له من خلال رؤية محددة تقوم على أن النص لا وجود له إلا من خلال نصوص أخرى تشكل تكونه الأولي، وبالتالي فإن النص هو عبارة عن إحالات لنصوص أخرى، فهو لوحة متعددة الألوان، وهذا مما أدى، فيما بعد، إلى كثرة المدارس حول هذا المصطلح وتعدد الآراء، حتى وصل المفهوم إلى مرحلة التعقيد والصعوبة والغموض والتطرف، بحيث أفقد النص هويته، وجعل النص عبارة عن مكونات تناصية متداخلة، تحت مستويات عدة، تبدأ من المستوى اللغوي، مرورًا بالأفكار والتوجهات الفكرية، وانتهاءً بالأساليب، وهذا مما جعل النص في حالة حركية مستمرة، وبالتالي فإن

قراءته لن تصل إلى نهاية، فنحن سنعود إلى تلك المرجعيات، وهذه المرجعيات ستحيلنا إلى مرجعيات أخرى، وهكذا إلى أن نصل إلى نهاية مفتوحة لا تنتهي.

ومن النتائج التي توصلنا لها، هي أن التناص له مستويان أو شكلان: تناص ظاهر وواضح، ويمكن الإمساك به من خلال الاقتباس والتضمين والمعارضات، وبالتالي يمكن تحديد مرجعياته من حيث كونها تاريخية، أو أسطورية، أو لغوية، أو فكرية، وهذا الذي تنصب عليه معظم الدراسات، وفي المقابل فإننا نجد تناصًا خفيًا غير مباشر، وهذا يتمثل بالمخزون الفكري الثقافي للمبدع، والذي يكاد يكون متشعبًا هلاميًا من الصعب الإمساك به والإحاطة به، وبخاصة أن الإنسان هو عبارة عن مكونات ثقافية لامتناهية، تراكمت عبر السنين، بحيث شكلت رؤيته وشخصيته ولغته، وكما أعتقد فإن الإنسان هو حصيلة لهذه التراكمات، فنحن نجد صدى لكل ما نقوم به من خلال مرجعيات ومواقف معينة، تشكلت في مخزوننا الفكري دون وعي منا، وعلى ذلك فإننا سنكون انعكاسًا لهذه الحصيلة المعقدة، فمن المستحيل أن نكون وجدنا في فضاء خال صاف، وإنما كنا ضمن منظومة معقدة تبدأ باللغة ولا تنتهي.



## السرقات الأدبية والتناص

إن الاستيعاب للنصوص الأخرى، وبخاصة ذات السبق الزمني، كانت من أهم المحاور التي اعتمد عليها منظرو التناص، وكانت هذه الرؤية تنبثق من التأثر المدرك أو غير المدرك، وهذا ما سنلمحه عند عدد من النقاد العرب بصورة أو بأخرى، فها هو ابن رشيق في «قراضة الذهب» يقول: «يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره فيدور في رأسه، أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديمًا...... وربما كان اتفاق ذلك القرائح[35]، ويستشهد على ذلك بالفرزدق الذي كان راوية للشعر وحافظًا له. إن هذا الحديث يكشف عن إحساس عظيم لدى الناقد العربي بعملية التأثر والتأثير، فذلك يدخل في باب النضج الفكري، الذي

تجاوز فكر التمرس والدربة، كما هي عند القاضي الجرجاني، كانت تدور حول هذه الفكرة، وها هو ابن طباطبا يقول «ويحتاج من سك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها»(36)، وهذا الرأي نجده أيضًا لدى العديد من النقاد القدماء العرب، ومنهم ابن الأثير، حيث يقول: «وأما النوع الرابع وهو الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور، فإن في ذلك فوائد جمة، لأنه يعلم منه أغراض الناس ونتائج أفكارهم، ويعرف به مقاصد كل فريق منهم، وإلى أين ترامت به صنعته في ذلك، فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب هذه الصناعة عارفًا بها تصير المعاني التي ذكرت وتعب في استخراجها كالشيء الملقى بين يديه يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد»(37)، إنها دعوة للارتداد نحو النص السابق، لذلك فإن الاستحضار الذي دعت إليه جماعة التناص كان حاضرًا، وهنا نقترب من الفكرة التي أتينا عليها سابقًا من حيث سير النص باتجاهين، ويمثل هذا الاتجاه النموذج الرأسي المتجه نحو الأسبق، فالحركة هنا حركة تاريخية.



إن القراءة للموروث، واستعادة النص السابق، كانت حاضرة، إما بشكلها الخفي أو الظاهر، حيث نجد أن الاستدعاء المدرك كان حاضرًا في أذهان النقاد العرب، وهذا مما يدخل في باب الاقتباس أو التضمين أو المعارضة أو الاحتذاء كما يسميه عبدالقاهر الجرجاني بالاحتذاء: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبًا، والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قد قطعها صاحبها. فيقال قد احتذى على مثله(38). فالنص من هذا المنظور هو استحضار وتعالق نصي مع نصوص أخرى، ولنقرأ ما يقوله ليتش في هذا الصدد، لنكتشف مقدار التقارب بين ما يقوله وما نص عليه النقاد العرب منذ قرون طويلة: «إن شجرة نسب النص حتمًا لشبكة غير تامة من المقتطفات

المستعارة شعوريًا أو لاشعوريًا والموروث يبرز في حالة تهيج. وكل نص حتمًا: نص متداخل»[39].

## أولاً: تفاعل النص

في هذه الجزئية نناقش النص وتفاعله مع النصوص الأخرى، ولكن ليس من منظور تاريخي فقط، وإنما بالنظر إلى التقنيات المستخدمة فيه، فإذا كانت نظرة التناص تقوم على أن التناص يشمل عدة مستويات؛ منها السياق، أو التعالق النصي، أو الوجود اللغوي، كما يسميه جيرار جانيت[40]، فإن ذلك التعالق النصي من حيث الوجود اللغوي كان حاضرًا في الدرس النقدي العربي، ولكن مشكلته كانت تنحصر في كثرة المصطلحات التي تعاملت معه، وهذا مرده إلى رغبة النقاد العرب، في تحديد المسميات لإبراز القيمة الفنية للنص، وترتب على ذلك الخوض في كثير من المصطلحات التي حاولت توجيه التعالق من خلال المنظور اللغوي، ومن ثم الدلالة، أو المعنى، وأخيرًا الصورة والأسلوب، ومن هنا برزت تلك المصطلحات التي شكلت اتجاهين، اعتمادًا على نظرة الحكم للنص من حيث القيمة، فوجدت مصطلحات النسخ، والسلخ، والنهب، والإغارة، والانتحال، والتي كانت تحمل في جانبها نظرة أخلاقية سلبية، ولكنها كانت تعبر عن قيمة ووعي نقدي لحركة النص، من حيث التأثر والتأثير، وبالمقابل نجد في مقابل تلك المصطلحات ذات الأثر السلبي، مصطلحات موازية تحمل السمة الإيجابية في نظرتها لحركة النص مع النصوص الأخرى، ومنها الاقتباس، والتضمين والمعارضات، والاحتذاء.

لنأخذ مثالاً على إدراك النقاد العرب لحركة النص مع النصوص الأخرى، معتمدين على منظورين: المنظور الأول لناقد عربي هو القاضي الجرجاني، والثاني لباحثة غربية هي جوليا كرستيفا، وسنحاول تلمس مقدار التقارب الحاد بين هذين المنظورين، حيث يقول القاضي الجرجاني عن أحد مصطلحات السرقة «القلب» بأنه عبارة عن نقض المعنى، ويضرب لنا نموذجًا من قول المتنبي:

أأحبه وأحب فيه ملامة إن الملامة فيه من أعدائه

وفيه نقض المتنبي قول أبي الشيص:

أجد الملامة في هواك لذيذة حبًا لذكرك فليلمني اللُّوّم

ونلاحظ هنا كيفية إدراك القاضي لعملية التعالق النصي التي قام بها المتنبي، بحيث استفاد من سابق، حيث نتج نص آخر من خلال نص سابق، وهنا تحققت مقولة التوالد النصي،وللتقريب نسوق مثالاً لجوليا كرستيفا تتحدث فيه عن التداخل النصي تحت عنوان (النفي الكلي)، حيث تقول: «وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًا كليًا، ومعنى النص المرجعي مقلوبًا. هناك مثلاً هذا المقطع لباسكال «وأنا أكتب خواطري، تنفلت مني أحيانًا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقني درسًا بالقدر الذي يلقني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفتي عدمي».



وهو يصحب عند لوتريامون: «حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني. هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت. فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم»(42).

إن هذا النموذج يكشف عن مدار ذلك التقارب الذي قدمه القاضي الجرجاني، لنظرية أصبحت من النظريات الأبرز، بسبب تقدمها وحداثة سنها، ولكن القاضي قدم هذه النظرية منذ قرون عدة، حتى أننا لنكاد نلمح ذلك التشابه حتى في استخدام مصطلح «القلب».

لقد كان الهدف من هذا المثال، إبراز قراءة الناقد العربي لهذا المفهوم، حتى بحرفيته الموجودة لدى النقاد الغربيين، وإذا كانت نظرية جوليا كرستيفا تقوم على الاقتطاع أو التحويل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فإن هذه النظرة نجدها حاضرة في القراءة النقدية العربية، ومن الأمثلة على ذلك الالتقاط والتلفيق، كما جاء في العمدة، ومنه قول يزيد بن الطثرية:

**إذا ما رآني مقبلاً غض طرفه كأن شعاع الشمس دوني يقابله**

فأوله من قول جميل:

**إذا ما رآني طالعًا من ثنية يقولون: من هذا؟ وقد عرفوني**

وكما أيضًا عند ابن الأثير يقول: «واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية، فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتابًا، وقسمته ثلاثة أقسام نسخًا وسلخًا ومسخًا؛ أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه مأخوذًا ذلك من نسخ الكتاب، أما السلخ فهو أخذ بعض المعنى مأخوذًا ذلك من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المنسوخ، وأما المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه، مأخوذًا ذلك من مسخ الآدميين قردة. وهاهنا قسمان آخران أخللت بذكرهما في الكتاب الذي ألفته، فأحدهما أخذ المعنى مع الزيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضده، وهذان القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسخ»[43]. وهكذا نجد أن مفهوم الاقتطاع وارد لدى ابن رشيق وابن الأثير كما عند غيرهما من النقاد العرب القدماء، بينما نجد التحويل كان مطروقاً عند الناقد العربي، ومنه (العكس)، ومن الأمثلة عليه، قول أبي حفص البصري:

**«سود الوجوه، لئيمة أحسابهم فطس الأنوف من الطراز الآخر**

هذا البيت عكس لبيت حسان المشهور:

**بيض الوجوه، كريمة أحسابهم شم الأنوف من الطراز الأول[44]**

ونجد أن جوليا كرستيفا تتحدث عن عكس المعنى أيضًا، وأسمته (النفي المتوازي)، وقدمت لنا مثالاً على هذا النموذج هذا المقطع للأرو شفوكو: «إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء الصداقة أصدقائنا» والحالة أنه يصبح لدى لو تريامون: «إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا»[45].

ونلمح هنا أيضًا هذا التقارب من حيث الاعتماد على أسس نقدية واحدة وحتى مصطلحات واحدة، وإذا كان مصطلح (الاهتدام) من المصطلحات التي دخلت في باب السرقات، فإن هذا المصطلح يظهر أيضًا في التناص الغربي، حيث نظر له على أنه عبارة عن هدم لنصوص أخرى، حيث تقول جوليا كرستيفا: «إنها نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًا»(46)، وهذا الهدم الذي تتحدث عنه جوليا كرستيفا للنصوص، نجده عند أغلب الكتب النقدية العربية، ومنها على سبيل المثال كتاب (العمدة)، حيث يقول ابن رشيق: «والاهتدام نحو قول النجاشي:

**وكنت كذي رجلين رجل صحيحة ورجل رمت فيها يد الحدثان**

فأخذ كثير القسم الأول، واهتدم باقي البيت فجاء المعنى في غير اللفظ، فقال:

**ورجل رمى فيها الزمان فشلّت**(47)



وأعتقد أذا ما أردنا التنقيب والبحث عن هذه النقاط المشتركة، فإننا سنجد الكثير منها، ولكن الذي خرجنا به، أن المصطلح النقدي العربي كان يتعامل مع هذه القضية، لا على صعيد التنظير النقدي الاصطلاحي فقط، بل على صعيد الممارسة العملية، وحتى على مستوى الفلسفة والتنظير الفكري لهذه القضية.

## ثانيًا: الأصل، الامتداد

ننطلق بداية في هذه الجزئية من تنظير باختين السابق في مفهوم التناص، وإن لم ينص عليه بلفظه الدارج حاليًا، حيث أطلق عليه باختين الحوارية، ويرى فيه تناصًا، ولكن هذا التناص ينتسب للخطاب لا للغة، إذ يتخذ أهميته من حيث كونه خطابًا ناتجًا عن فاعل ومبدع، فهو يحمل سمة شخصية، لذلك فإن تعريفه،

كما يوضح تودوروف، هو تعريف لغوي، حيث يقول: «لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى»[48]. فالنص في مجمله عالم لغوي، وهذا العالم اللغوي لابد أن له حضور سابق في أكثر من مستوى، وفي أكثر من زمن، فاللفظة ذات وجود قديم، ومن هنا كانت النظرة العربية للسرقات في اتجاه لغوي واسع أيضًا، أو كما يسمى «اللفظ»، فكما ينظر أحد الدارسين العرب، وهو الدكتور عبدالعزيز حمودة، إلى أن بحث العرب للسرقات كان بطريقة أو بأخرى، هو حديث تمهيدي للتناص وسابق عليه، ويجمل الدكتور حمودة رأيه هذا في كتابه «المرايا المقعرة» ضمن عنوان (التناص والسرقات الأدبية) فما هي وجهة نظر الدكتور حمودة؟

يرى الدكتور حمودة أن السرقات الأدبية ذات ارتباط بالمصطلح الغربي التناص، اعتمادًا على عدة نقاط تجمل الرؤية النقدية العربية القديمة، فالنقاد العرب أباحوا عملية التأثر من السابق من حيث اللفظ والمعنى، وتحديدًا عند نشوب المعركة بين القديم والحديث، ومن هنا كان البداية الحقيقية لمفهوم التناص، على حد تعبير الكاتب، حيث تسير الرؤية العربية في جانبها اللغوي «اللفظ» وهو الأهم، من خلال اعتبار أن المعاني لا تدخل في باب السرقات - على رأي الدكتور حمودة - ومن هنا كان اتفاق النقاد العرب على أن السرقة تكون في البديع، فالمعاني موجودة، فحضورها وحركاتها في النص الشعري ليس محكومًا بالثبات، وإذا كانت المعاني ستدخل في باب السرقات؛ فإن الجميع سيكون قد أصابته التهمة على حد تعبيره، ويرى أن اتفاق النقاد العرب من ابن طباطبا إلى عبدالقاهر الجرجاني كانت تصب في هذه الخانة[49]، ومنها مفهوم الاحتذاء الذي جاء به عبدالقاهر الجرجاني ما هو إلا دعامة يوردها عبدالعزيز حمودة في تأكيد نظرته للموضوع. فالاحتذاء يقصد به كما يرى من خلال دراسته لعبدالقاهر بأنه دخل في باب الاتفاق على عموم الغرض، ووجه الدلالة على عموم الغرض كتشبيه الأسد بالشجاعة وغيرها، ويدخل ضمن هذه الصيغ والتراكيب أو الصور المشتركة، وهذا مما يقارب نظرية التناص[50].

## ثالثًا: كيميائية النص

إن مفهوم التناص يكاد يأخذ طابعًا هلاميًا، ولكنه في المحصلة النهائية هو عبارة عن عملية معقدة، تعتمد على قدر كبير من الوجود المادي (اللغة)، وهذه اللغة أشبه ما تكون بمادة مرنة، تتحول وتتحرك وتتفاعل وتتخذ أشكالاً كثيرة، والتناص في مجمل القول، هو عبارة عن هذه المادة اللغوية، التي تتفاعل مع بعضها، لينتج عنها مادة أخرى بشكل آخر، أو، كما يسميه رولان بارت «متعة تشويه اللغة»(51).

وإذا كنا في الصفحات السابقة، قد توقفنا عند توضيح تلك العملية، فإننا هنا نحاول تلمس هذا التذويب اللغوي بمنظور النقد العربي، وبذلك فإننا سنخرج بعض المصطلحات من هذه العملية؛ لأنها تتنافى مع التذويب الذي جاء به التناص، ومن تلك المصطلحات: المعارضات، الاقتباس، التضمين، وما شاكله في هذا الباب، وعلة هذه المصطلحات أنها تدخل في باب الوعي للمبدع، وهذا الوعي ينقله المبدع للمتلقي، بأنه يناصص نصًا ما، وبالتالي فإن ذوبان النص لم يتحقق، فهل كان النقد العربي مدركًا لهذه القضية؟

لعل ملاحظات كثير من النقاد العرب تمحورت حول هذه الفقرة، ولكن نكتفي هنا بإيراد بعض الآراء التي تتقارب في هذه النظرة، التي تقوم على التذويب وصهر النص، وإخراجه بصورة جديدة، حيث فقد عناصره السابقة، أو لنقل تحولت. فها هو ابن طباطبا يقارب هذا المفهوم إلى درجة قريبة، حيث يقول: «وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب أو الرسائل، فتناوله، وجعله شعرًا كان **أخفى وأحسن. ويكون كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه**»(52).

إن ابن طباطبا في تنظيره هذا يكشف عن المعنى العميق للتناص، حيث يرى في النص تكونًا جديدًا جاء من خلال النصوص السابقة، وهذا التكون فقد

هويته الحقيقية بوعي من المنتج المبدع، ويقارب هذا ما دعا إليه ابن الأثير الشعراء إلى إخفاء سرقاتهم من منطلق أن الشعر باب مفتوح وقديم ومتحرك عبر الزمان والمكان: «واعلم أن الفائدة من هذا النوع أنك تعلم أين تضع يدك في أخذ المعاني، إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، لكن لا ينبغي لك أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق فتنادي على نفسك بالسرقة، فكثيرًا ما رأينا من عجل في ذلك فعثر وتعاطى فيه البديهة فعقر، والأصل المعتمد عليه في هذا الباب التورية والاختفاء، بحيث يكون ذلك أخفى من سفاد الغراب وأظرف من عنقاء مغرب في الإغراب، وقد ذهب طائفة من العلماء إلى أنه ليس لقائل أن يقول إن لأحد من المتأخرين معنى مبتدعًا، فإن قول الشعر قديم منذ نطق باللغة العربية، وإنه لم يبق معنى من المعاني إلا وقد طرق مرارًا»[53].



## رابعًا: النص المتنافس

إذا كان التناص يعني وجود علاقة ما مع نص آخر، فإن هذه العلاقة تبدو غير مستقرة، فنحن في الصفحات السابقة وقفنا عند توالد النص وتداخلها وانبثاقها وتعالقها، ولكن هناك علاقة أخرى تدخل في مفهوم مغاير، وهي التنافس، فقد يدخل النص تنافسًا مع نص آخر من خلال المخالفة والصراع[54]، وكأن النص الجديد يحاول هدم النص السابق والاستهزاء به، وحتى تحطيمه وتحطيم تقاليده الأدبية ومضمونه الفكري، مثلما فعل جيمس جويس في حربه ضد التقاليد الأدبية العالمية[55]، فالمبدع يلجأ لنص ما ويحاول إدخال هذا النص في عالم نصه، وبالتالي فإنه يدخله في عملية تشويش، وربما يحاول إثبات مقدار هشاشة هذا النص السابق، وربما يأتي به بصورة أخرى، وهذا يقارب تلك الدعوة التي قام بها الشعراء العرب إلى إخراج النص بالصورة الأفضل، بحيث يحوز السبق على من سبقه، وكتب النقد العربي مليئة بهذه التناصية التي يلجأ فيها الكاتب إلى المنافسة مع نص آخر، وقد أورد الغذامي مثالاً تطبيقيًا من

خلال وصف البحتري والمتنبي لمعركة مع الأسد، جاء ذكرها أيضًا في كتاب المثل السائر لابن الأثير، وقد كانت دراسة الغذامي من باب المشاكلة والاختلاف، بالاعتماد على نظرية هارولد بلوم عن التداخل النصوصي بين شاعرين، والتي تتضمن ست مستويات، أهمها السادس، وفيه يأتي المبدع إلى إبداع سالفه من جديد وإعادة ابتكاره، وتقديم رؤية جديدة، وهنا تجنب المتنبي التماثل الشكلي من حيث الوزن والقافية، والمعجم الشعري(56)، وهذه القضية كان قد طرحها ابن الأثير في كتابه، وأورد هنا جزءًا من تعليقه على هذه القصيدة، التي تفوق فيها المتنبي على البحتري: «سأحكم بين هاتين القصيدتين، والذي يشهد به الحق وتتقيه العصبية أذكره، وهو أن معاني أبي الطيب أكثر عددًا وأشد مقصدًا، ألا ترى أن البحتري قد قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى، ولم يأت بشيء سوى ذلك، وأما أبو الطيب فإنه أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله:

**أمعفر الليث الهزبر بسوطه      لمن ادخرت الصارم المصقولا**

ثم إنه تفنن في ذكر الأسد، فوصف صورته وهيئته ووصف أحواله في انفراده في جنسه، وفي هيئة مشيه واختياله، ووصف خلق نجله مع شجاعته، وشبه الممدوح به في الشجاعة، وفضله عليه بالسخاء(57)، وهكذا نجد أن التهمة التي تلقى على النقد العربي بأنه نقد جزئي يهتم بالبيت والبيتين، هو نقد قاصر، مع أننا لا ننفيه، ولكن لا يجوز اعتباره قاعدة مطردة، فابن الأثير انطلق في نقده للقصيدتين من منظور نقدي كلي، استطاع أن يتلمس هذا التنافس الشعري بين شاعرين، من خلال نصين، واستطاع أن يبني حكمًا معتمدًا فيه على ترابط النصين، والعلاقة التي حكمت بينهما، وهذا النقد نجده مدرجًا تحت باب السرقات.

ويدخل أيضًا في باب التنافس، ما يورده عبدالمطلب من رؤية لعبدالقاهر

الجرجاني في هذا الموضوع، فيما يختص بالبناء الشعري من تشبيه واستعارة ودلالة[58].

## نتيجــة

وهكذا نصل إلى نتيجة مؤداها: أن مفهوم التناص لا يشكل أسبقية في الطرح، إذ إن قضية السرقات قد حققت الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطلق الأخلاقي حينما اتخذت مصطلح السرقات مما أضعف بنيتها التنظيرية والتطبيقية، ولكن هذا لا ينفي نضج المضمون والتعاطي مع النصوص، إذ بينا في المحور الأخير مقدار التقارب في الطرح، بين ما جاء به النقاد العرب القدامى، وما قدمته المدرسة الغربية، وجاء هذا مؤكدًا بالاعتماد على الاستخدام التطبيقي للمصطلح، والتقنية المستخدمة عند الدارسين إلى درجة التشابه والتماثل، وقد اتخذنا أمثلة عديدة من تنظيرات النقاد العرب القدامى، وقارناها بما جاءت به المدرسة الغربية، ولاسيما جوليا كرستيفا أحد أبرز من تناول قضية التناص.

# الهوامش

1) باقر جاسم، التناص المفهوم والآفاق، الآداب، ع 7-9، 1990م، ص 67.

2) عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 434.

3) ابن منظور، معجم لسان العرب (مادة سرق).

4) المصدر نفسه، (مادة نصص).

5) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق الدكتور محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ص 206.

6) غازي مختار، التناص وأهل التفكيك، جريدة البيان، آيار، 2002.

7) محمد عبدالمطلب، قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، ط 1، لبنان ناشرون، بيروت، ص 137.

8) عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، الفكر العربي المعاصر، 60-61، 1989م، ص 77.

9) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص 280.

10) ابن طباطبا، عيار الشعر، ط 3، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام، دار المعارف، د.ت، ص 112.

11) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ط 1، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1999م، ص 430.

12) محمد هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، المكتب الإسلامي، ط 3، 1983م، ص 124-135.

13) محمد هدارة، المرجع نفسه، ص 124-135.

14) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ج 2، المكتبة العصرية، بيروت، 1995م، ص 788.

15) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص 280-290.

16) بدوي طبانة، السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال، دار الثقافة، بيروت، 1996م، ص 388.

17) بدوي طبانة، المرجع نفسه، ص 123.

18) نقلاً عن عبدالوهاب ترو، تفسير وتطبيق مفهوم التناص، الفكر العربي المعاصر 60-16، 1989، ص 77.

19) نقلاً عن أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، ط 1، مكتبة الكيلاني، إربد، 1995م، ص 9.

20) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 148-149.

21) نفسه، ص 152.

22) نفسه، ص 153.

23) نفسه، ص 153.

24) محمد عواد، الأرض اليباب وأنشودة المطر، فصول، ع 3، 1996م، ص 128-136.

25) انظر أحمد الزعبي، المرجع السابق، ص 96.

26) المرجع نفسه، ص 16.

27) كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً دراسة في التناص، ط 2، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993م، ص 67.



28) المرجع السابق، ص 68.

29) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط 1، المركز الثقافي، بيروت، 1992م، ص 121.

30) باقر جاسم، المصدر نفسه، ص 16.

31) باقر جاسم، المصدر نفسه، ص 16.

32) عبدالعزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 451.

33) انظر أحمد الزعبي، المرجع نفسه، ص 13.

34) المرجع نفسه، ص 13.

35) محمد هدارة، نفسه، ص 195، وانظر قراضة الذهب لابن رشيق، ص 42.

36) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 80.

37) ابن الأثير، المثل السائر، ج 1، ص 60.

38) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط 1، تحقيق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1995م، ص 338.

39) شكري عزيز ماضي، إشكالية النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م، ص 158.

40) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 152.

41) محمد هدارة، المرجع نفسه، ص 13.

42) جوليا كرستيفا، علم النص، ترجمة فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ص 78.

43) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 343.

44) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص 60.

45) جوليا كرستيفا، المرجع نفسه، ص 79.

46) المرجع نفسه، ص 79.

47) ابن رشيق، العمدة، ص 287.

48) عبدالعزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 446.

49) المرجع نفسه، ص 447.

50) المرجع نفسه: 450.



51) رولان بارت، لذة النص، تقديم وترجمة عبدالله الغذامي ومحمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م، ص 43.

52) ابن طباطبا، المصدر نفسه، ص 81.

53) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 342.

54) شكري عزيز ماضي، المرجع نفسه، ص 160.

55) كاظم جهاد، المرجع نفسه، ص 76.

56) عبدالله الغذامي – المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 120.

57) ابن الأثير، المصدر نفسه، ج 2، ص 387.

58) محمد عبدالمطلب، المرجع نفسه، ص 182-184.

* * *

# ترجمة المصطلح المسرحي إلى العربية بين الحضور والغياب

ابن دهيبة بن نكاع



تعد الترجمة حالة خاصة من التلاقي اللغوي، وبمعنى أشمل تعنى بالتأملات اللغوية ونقل المعلومات بين متكلمي لغات مختلفة. وتعمل أيضًا على نقل رسالة من لغة ما إلى لغة أخرى، وتهتم في الوقت نفسه بنشاط «المترجم الذي يعد اتجاهًا ديناميكيًا والاتجاه السكوني للنص المراد ترجمته، وتأخذ الكلمة أحيانا معنى بلاغيًا واسعًا إلى حد بعيد، في التعبير والتقديم والترجمة»[1].

إن الترجمة، كما يرى، (بيتر نيومارك) ممارسة قوامها محاولة استبدال إشارة تحريرية بلغة ما بالإشارة نفسها في لغة أخرى. ويمكن تحقيق هذا الهدف بطريقتين في الترجمة:

1 - الترجمة التواصلية: وتحاول أن تجعل القارئ الثاني يستجيب (يتعلم، يشعر و/ أو يعمل) بطريقة مماثلة قدر الإمكان، لطريقة القارئ، حسب قاعدة التأثير المتقابل.

2 - الترجمة الدلالية: هي التي تحاول أن تعطي المعنى الدقيق للنص الأصلي بالقدر الذي تسمح به البنى النحوية والدلالية للغة الهدف[2].

ويشير (بيتر نيومارك) بأنه لا ينبغي الخلط بين الترجمة (الدلالية)، وهي ما يشار إليها أحياناً بـ (الترجمة الحرفية)، وبين الترجمة التي تعتمد مقابلة الكلمة بكلمة أخرى. إن الترجمة الدلالية، عادة، تقتفي في تراكيبها وألفاظها تراكيب وألفاظ لغة المصدر، وذلك إلى الحد الذي يمس فقط أو يؤثر قليلاً في أنماط لغة الهدف دون أن ينتهكها، وتنزع أحياناً إلى إبراز الخواص المحلية والثقافية التي تتجنبها التواصلية أو تهذب من وقعها[3]. ويهدف المترجم في معظم النصوص التي يترجمها إلى تحقيق تعادل في التأثير بين الترجمة والأصل، وليس إلى الالتزام بحرفية النص. ولا يتعارض هذان المبدأن مع بعضهما عندما يكون النص الأصلي قد كتب بأسلوب جيد (أي عندما يلائم الشكل المحتوى ملائمة تقرب من الكمال)، وعندما لا تكون للنص خواص ثقافية متميزة، خصوصاً في مجتمع لغة المصدر.



وتصبح الترجمة التواصلية ملائمة عندما يكون المحتوى الإخباري للرسالة وهدف إبلاغه القارئ هما الأكثر أهمية، وتتطلب الترجمة التواصلية جهدا من الخيال ولا ينبغي للمترجم بالضرورة أن يتوحد والقارئ بلغة المصدر، أو يخلط بينه وبين نفسه، وعندما تتعذر الترجمة التواصلية بسبب التباين الحضاري، لابد من اللجوء إلى الترجمة الدلالية. إن الترجمة الدلالية ضرورية عندما تنصب الأهمية في النص على الخصائص الحضارية لمجتمع لغة المصدر أو عندما تعبر الخصائص اللغوية عن شخصية المؤلف. «إن الوحدة (المثلى) للترجمة في الترجمة الدلالية هي الكلمة، وفي الترجمة التواصلية هي الجملة. في الأسلوبين، فإن الرصف الجيد لهما هو أكثر نفعاً، وهو حل وسط أكثر شيوعاً»[4]. إن مركز الاهتمام في الترجمة الدلالية هو معنى النص، مرتبطاً بغرض الكاتب. أما في الترجمة التواصلية، فإن مركز الاهتمام هو القارئ،

الذي قد يكون فردًا، ولكنه في الأغلب مجموعة متجانسة، بشكل أو آخر، من الأفراد يسعى المترجم ، كما سعى الكاتب في لغة المصدر قبله، لشق طريق اللغة من أجله.

إن الترجمة، وهي نقل خطاب من لغة إلى لغة، منشط لغوي وفكري وعلمي وثقافي، هادف وإيجابي، استدعته الحاجة الحضارية الإنسانية الملحة بغية التطور واللحاق بالركب المتقدم. هي جهد إبداعي بناء - إذًا - تتولاه جماعة مختصة في لغتها الأم، وفي لغة أو لغات أخرى كذلك، وذات قدم راسخة في باب من أبواب المعرفة أو الثقافة، لتسد بالترجمة نقصًا تحسه في ثقافة قومها، أو تحقق بها كسبًا وغنى لتلك الثقافة. خصوصًا إذا علمنا أن الفكر البشري واحد، وأن ما ينتجه من علوم وآداب وفنون هي ملك للمجموعة البشرية جمعاء.



ولعل أول حركة واسعة ومنظمة للترجمة الثقافية بين الأمم ولغاتها، هي تلك التي قام بها العرب في عصورهم المزدهرة، كالتي قامت في عصر بني أمية بدمشق وعصر بني العباس ببغداد، حيث اتسعت حركة الترجمة لتشمل المعارف و العلوم المختلفة، أما الأدب من شعر ونثر ومسرح، فلم يترجم منه العرب إلا القليل، إذ نقلوا الفلسفة من الإغريق، ولكنهم لم ينقلوا عنهم أدبهم، لاعتزازهم بأدبهم العربي. فقد نقل العرب عن اليونان جانبًا من ثقافتهم في الفلسفة والعلوم عامة، كما نقلوا كتاب (الشعر) لأرسطو، ولكنهم لم ينقلوا المسرح اليوناني ولا الشعر اليوناني، ولا ندري أسبابًا جلية لعزوفهم عن ذلك[5]، وإن بدت لنا شواهد هنا وهناك قد توحي بتلك الأسباب، التي قد يكون من بينها عدم فهم العرب المسلمين لذلك الأدب، أو عدم استساغتهم لما يتحدث عن أساطير وخرافات يجهلونها، بل وتتنافى مع تكوينهم الوجداني والعقلي. ومن هنا «كانت وقفة من ترجموا كتاب الشعر لأرسطو أمام النصوص التي تتحدث عن الشعر التمثيلي والدراما بأقسامها وعدم فهمهم لأبعاد ما يرمي إليه أرسطو، لأنهم لم

يمارسوا هذا اللون من الفن، فبعد عليهم تصوره. وظنوه بما فيه من أشياء غيبية خرافات وأحاديث عجائز على ما جاء على ألسنة بعضهم»[6].

لقد قام الكتاب والفلاسفة العرب المسلمون بتقديم مختصرات وشروحات لكتاب أرسطو، كمتى بن يونس، وابن رشد، والكندي، والفارابي، وابن سينا، ولكنهم لم يصيبوا في ترجمتهم للمصطلحات الدرامية الإغريقية الواردة في الكتاب، فعندما أراد ابن رشد، على سبيل المثال، أن يترجم الكتاب المذكور، واجهته صعوبة لغوية دقيقة عندما وجد نفسه أمام كلمتي (الكوميديا) و(التراجيديا). و قد خرج من هذا المأزق باستعمال كلمتين تقولان الشيء الكثير، وتدلان دلالة واضحة على اتجاه تفكيره، فقد استعمل كلمة (الهجاء) ليدلل بها على الكوميديا، و(المديح) للتراجيديا[7]. ومن ثم فإن هؤلاء «لم يكونوا على أدنى معرفة بمدلول مصطلحات (الدراما) [التراجيديا والكوميديا وغيرهما]، لأن الثقافة الإسلامية عصر ذاك كانت تجهل الفكر المسرحي وانتماءاته الأدبية وإلا جاءت الترجمات صحيحة»[8]. ومع ذلك فقد استطاع هؤلاء أن ينقلوا راية العلوم والفكر عاليًا «فمن الصحيح أن علماء المسلمين أعطوا العلم الأوروبي قوة دفع جديدة. والأهم من ذلك أن هذا العلم الغربي قد اكتسب مادة أدت إلى إثرائه بدرجة لا نظير لها بفضل الترجمات العربية عن الإغريق، وكذلك بفضل الإنتاج العلمي المستقل للمسلمين أنفسهم..»[9]. ولكن لم يدم هذا الأمر طويلاً، إذ سرعان ما دخل العرب في عصر الضعف والانحطاط، بينما استفاق الأوروبيون (الغرب) من سباتهم، مستفيدين مما كان قد حققه العرب من ازدهار علمي وثقافي.

وبعد قرون من التخلف و الركود في الحياة العربية، بدأ العرب مسيرتهم الجديدة بالاتصال بأوروبا، التي أصبحت تمثل القوة المادية عسكريًا واقتصاديًا وثقافيًا وعلميًا وفكريًا، مما سمح لها باستعمار الدول العربية، بغية استغلال خيراتها، وطمس مقومات شخصيتها، وأصبح النموذج الأوروبي هو النموذج

الحضاري المتقدم والمهيمن الذي يجب أن يحتذى. ومن هنا بدأ العرب يلتفتون إلى ما في الغرب من تطورات حضارية وثقافية وقفوا منبهرين أمامها وقاموا بنقلها إلى بيئاتهم والاستفادة منها، وكان من بين ما أخذوه الفن المسرحي، وبالتالي المصطلح المسرحي الأوروبي بشكل عام، والفرنسي منه بشكل خاص. وهكذا كانت اليقظة» ومع اليقظة جاء النظر إلى الماضي الخالد أو النظر فيه، وجاء التأثير الأوروبي، وبدء دخول كلماته بحروفها حينا وبترجمتها حينا. ثم إن هذه الكلمات تتغير من حين إلى حين، وقد تأخذ قالب المصطلح ودلالته، فإذا أخذته قد تحافظ عليه، وقد تتخلى عنه، وقد تخلطه مع غيره.. وكثيرًا ما ينسى الأصل..»(10).

## المصطلح الفرنسي وغياب المقابل عند الجبرتي والطهطاوي:



لقد كان للمجتمع العربي ثقافته وفنونه التمثيلية الشعبية قبل أن يدخل إلى أرضه الفن المسرحي في شكله الأوروبي مع مجيء حملة نابليون إلى مصر عام 1798، يقول جورجي زيدان: «التمثيل كما هو معروف عند الإفرنج لهذا العهد.. جاءنا مع حملة بونابرت عند قدومه الى مصر في جملة ما حمله، كالطباعة والصحافة، كان بين رجال حملته العلمية رجلان من أصحاب الفنون الجميلة وكبار الموسيقيين، وقد مثلا بعض الروايات الفرنسية بمصر لتسلية الضباط. واشتغل الجنرال (مينو) بتشييد مرسح للتمثيل سماه: مرسح الجمهورية والفنون»(11). وهناك أخبار أخرى من هذا القبيل ينقلها لنا محمد يوسف نجم في كتابه، والتي نستقي منها بأن هذا المسرح الفرنسي كان موجهًا للضباط الفرنسيين ولم يكن له تأثير على ولادة المسرح العربي الحديث، لكون ذلك المسرح المقدم فرنسيًا بكل معانيه: مسرحية وبناء ومؤلفين وممثلين ومشاهدين، وهؤلاء إذ يتحدثون، يتحدثون بلغتهم وبمصطلحات لغتهم، فإننا نفترض أن الكلمات والمصطلحات والأحاديث كانت تجرى بالفرنسية، ولذلك لم

يأت ذكر لذلك باللغة العربية، وإن وجد فهو محدود جدًا في حدود خمسة سطور وردت في بعض مؤلفات الجبرتي[12]، حيث قال: وهو يستعرض أحداث شهر شعبان سنة 1215هـ فذكر مستهل الشهر ثم الحادي عشر منه، قال: «.. وفيه كمل المكان الذي أنشاه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهوى، وذلك المكان الذي أنشأوه يسمى في لغتهم بالكمري[13] وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة، يتفرجون به على ملاعيب يعملونها مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغتهم، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة»[14].

فإذا وقفنا عند كلمة «أنشأه» في نص الجبرتي، ندرك ان الضمير في هذه الكلمة يعود إلى (مينو) الذي خلف (كليبر) بعد مقتله، والذي قام بتشييد مسرح للتمثيل سماه «مسرح الجمهورية والفنون» كما مر بنا، وقد كتبت هذه التسمية باللغة الفرنسية، والتي ربما لم يكن لها مقابلاً في العربية آنذاك، وإلا فلماذا لم يشر إليها الجبرتي؟!. فإذا عدنا إلى نص الجبرتي نجد عبارة «كمل المكان» فنعلم أن ليس لاسم (المكان) عند الجبرتي مقابل باللغة العربية، وهذا إما لغياب المقابل العربي كما قلنا، أو لعدم تقبل الجبرتي لما كان يقدم من تمثيليات هزلية في ذلك المكان، الذي قام بتجاهل ذكر اسمه، ولذا رأيناه يقول: «ذلك المكان يسمى في لغتهم بالكمدي» فلعل الجبرتي يقصد بالكمدي هنا، تلك الملاعيب الهزلية التي يلعبها الممثلون الفرنسيون لضباطهم وجنودهم للترفيه عنهم، ولعل الجبرتي قد علم من هؤلاء بهذا الاسم الذي يطلقونه على مثل هذه العروض الفنية التي يؤدونها، والتي تشكل المصطلح المقابل والمضاد للتراجيدي كنوع مسرحي جاد، وبالتالي فهم لم يسموا المكان الذي أنشأوه في مصر بالكمدي، وإن كان الفرنسيون قد أطلقوا على أهم فرقهم المسرحية وأعرقها اسم «الكوميدي فرانسيز»، التي تأسست في باريس سنة 1860، فهم عادة ما يسمون المكان الذي يؤدون فيه مسرحياتهم بـ «التياتر» (THEATRE)، وهي التسمية التي أوجد لها رواد المسرح العربي مقابلاً في لغتهم، فقالوا:

المرسح، وقد تحولت هذه الكلمة بعد ذلك إلى المسرح، التي لازالت متداولة حتى الآن.

وقد يكون دليلنا أيضًا، ما ورد في النص المذكور آنفًا، لكلمة «يتفرجون» التي لا يمكن أن تكون مصطلحًا، لأنها كلمة سائرة حتى في العامية، وفي أصلها دلالة القضاء على الضيق، أي طلب الارتياح والراحة. ومثلها، كما ورد في النص، تكون «ملاعيب يلعبها جماعة»، إذ لا يبدو أن الجبرتي يريد (مسرحيات تمثلها فرق)، لأن المسألة لديه وصف عام لحال واقعة[15]، فهي ملاعيب ولعب على ما تعنيه الكلمات في الاستعمال اليومي من استهجان واستخفاف. على كل حال، لا يمكن أن تكون هذه الكلمات الثلاث قد أخذت من المصطلح المسرحي الفرنسي، كأن نقول: إن (الملاعيب تقابل PIECES DE THEATRE)، ويلعبها من الفعل (JOUER) أي يؤدون الدور ويمثلونه، وجماعة تقابلها جوقة أو فرقة (LA TROUPE)، فمصطلح اللعب والملاعيب كان سائدًا في الثقافة العربية الاسلامية، ابتداء من العصر العباسي، حيث كان يعبر عن كل الأداءات التمثيلية الشعبية، فمثلاً يروي المسعودي في مؤلفه (مروج الذهب)، بأن مجلس المتوكل ظهر فيه اللعب، ويقصد باللعب هنا أداء المضاحك والمساخرة[16]، كما جاء في حكاية قمر الزمان في ألف ليلة وليلة وصف لأحد الأعراس، بقول الراوي: «ثم دقت الطبول، وزمرت الزمور، وزينت الحارة... وفي كل ليلة تأتي سائر أرباب الملاعب، يلعبون بأنواع اللعب»[17].

ففي الواقع هناك تداخل لغوي في كثير من لغات العالم بين التعابير التي تدل على المسرح، وتلك التي تدل على اللعب، «إن هذا التداخل اللغوي يحمل دلالة واضحة تتخطى اللغة، لتشمل علاقة كل من هاتين الظاهرتين ببعضهما مع بعضهما الآخر على مدى الزمن. والمقارنة بين الظاهرتين تنطلق من التمييز بين بعدين تحملهما الظاهرة المسرحية بحد ذاتها، كمحاكاة تقوم على إعادة عرض لشيء ما وكنشاط لعبي يطال عناصر العرض المسرحي، وعلى

الأخص أداء الممثل. وتاريخ المسرح يتأرجح بين هذين البعدين، فاستخدام تسمية لعبة للدلالة على المسرحية أو العرض المسرحي منذ القرون الوسطى في كل دول أوروبا يفسر بالظروف التي أدت إلى عودة ظهور المسرح في تلك الفترة، حيث انبثق عن الاحتفالات التي تحمل في جوهرها طابع اللعب. وقد بقيت هذه التسمية سائدة حتى القرن الثامن عشر، حيث ظهرت تسميات أخرى أكثر دقة»[18].

ومهما يكن، فإن العروض الفنية والتمثيلية التي كان يؤديها الممثلون الفرنسيون في (الكمدي) كانت عبارة عن ملاهي يقصد منها الترويح والتسلية، وهذا ما نقله الجبرتي بأمانة تاريخية دقيقة، وإن كان جاهلاً بأن المسرح ليس كله هزل وملاهي، فهناك أنواع راقية لها مكانتها في الأدب والفن، منها الكوميديا والتراجيديا والفارس والعرض المجرد (LE SPECTACLE)، والرجل معذور، لأن ذلك لم يكن من علمه أو تخصصه أو عصره، والدليل على ذلك، هو أن الأمر نفسه نكتشفه في كتابات الشيخ العلامة رفاعة الطهطاوي[19].

يعد الطهطاوي أحد أعمدة النهضة العلمية والثقافية العربية الحديثة، إن لم يكن إمامها بحق، في مصر. لقد استفاد كثيرًا أثناء إقامته في فرنسا، حيث اطلع على لغتها وعلومها وفنونها، إذ شاهد أنواع المسرح المختلفة، التي لم يسبق له أن شاهد مثلها في بلاده، من ناحية شكل مباني المسارح والمؤثرات المساعدة الملحقة بها، وإن كان بعض هذه الألوان الفنية يقترب من أشكال فنوننا الشعبية. ولقد سجل الطهطاوي أخبار رحلته ومشاهداته واختباراته تلك في كتابه الموسوم: «تلخيص الإبريز إلى تلخيص باريز أو الديوان النفيس بإيوان باريس»، الذي يقول في بعض فصوله:

«اعلم أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة... يقضون حياتهم في الأمور الدنيوية واللهو واللعب، ويتفننون في ذلك تفننا عجيبًا فمن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى التياتر بكسر التاء المشددة وسكون التاء

الثانية، والسبكتاكل، وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل.. فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها كثير من المبكيات. ومن المكتوب على الستارة، التي ترخى بعد فراغ اللعب، باللغة اللاطينية وما معناه باللغة العربية: قد تنصلح العوائد باللعب.

وصورة هذه التياترات أنها بيوت عظيمة لها قبة عظيمة وفيها عدة أدوار... وفي السبكتاكل يصورون سائر ما يوجد... وقد رأيت مرة في الليل أنهم ختموا التياتر بتصوير شمس حتى غلب نور هذه الشمس على نور النجف، حتى كأن الناس في الصباح. ولهم أشياء أغرب من هذه. وبالجملة، فالتياتر عندهم كالمدرسة العامة يتعلم فيها العالم والجاهل.

ولو لم تشتمل التياتر في فرنسا على كثير من النزعات الشيطانية لكانت تعد من الفضائل العظيمة الفائدة، فانظر إلى اللاعبين بها، فإنهم يحترزون ما أمكن عن الأمور التي يفتتن بها، المخلة بالحياء، ففرق بعيد بينهم وبين عوالم مصر وأهل السماع ونحوها. ولا أعرف اسمًا عربيًا يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر، غير أن لفظ سبكتاكل معناه منظر، أو منتزه، أو نحو ذلك، ولفظ التياتر معناه الأصلي كذلك ثم سمي بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليًا بل الخيالي نوع فيها.. وتشتهر عند الترك باسم كمدية.. وهذا الاسم قاصر، إلا أن يتوسع فيه، ولا مانع أن تترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالي ويتوسع في معنى هذه الكلمة ويقرب من تصور السبكتاكل أو هو منها مواضع يصور فيها للإنسان منظر بلد أو أرض أو نحو ذلك، فمن ذلك بانورمة وهو محل ينظر فيه فترى المدينة التي تريد تصويرها»(20).

ويجدر الإشارة أننا اختصرنا الكثير مما جاء في هذا الفصل للطهطاوي، لأننا لم نكن نريد من وراء ذلك سوى التأكيد على أن اللغة العربية، مع بداية تلك الحركة التحديثية، لم تكن تملك بعد ما يقابل المصطلحات المسرحية الفرنسية. وقد رأينا أن الطهطاوي، وهو المثقف الذي قاد الحركة

الفكرية في بلاده، والذي عاصر مسرح يعقوب صنوع لم يكن من المحبذين للحركة المسرحية على أيامه، ولم يزد تعليقه على هذا الفن على الاندهاش، و ربط بين انهيار الشعب الفرنسي به. إن حديث الطهطاوي فيه من الإحجام أكثر مما فيه من الإقدام، على الرغم من أنه يعترف بأن التياتر كالمدرسة يقدم فائدة جليلة للإنسان وقد يكون ذلك راجعًا إلى البيئة المحلية التي قفزت إلى ذهنه، عندما رأى هذا الفن بباريس، و تذكر ما كان عليه هذا الفن من هوان، في مصر، وكيف ينظر الناس إلى أهله والعاملين فيه. إنها نظرة قد أثر فيها التزمت الديني، والترفع الاجتماعي، والادعاء الكاذب.

## ولادة المسرح العربي ونقل المصطلح:

بدءًا، يجدر الإشارة، إلى أن العرب عرفوا العديد من الأداءات التمثيلية الشعبية، كفن المحبظين، وأرباب المساخر، والحكواتي، والسامر، وخيال الظل، والأراجوز.. إلخ. بيد أن التعقب التاريخي لهذه العناصر الدرامية من ناحية، ولمفهوم المسرح الحديث من ناحية أخرى، يفضي إلى الاعتقاد بأن هذه البذور الأولية لم تتطور بحيث تؤدي إلى وجود مسرح راق ومميز، كما حدث عند الإغريق، «لقد أفلتت الفرصة المواتية - كما يقول جب - وبقي مسرح الظل وما أشبهه على حالته الجنينية، فماتت الدراما العربية في مهدها»[21]، وعليه فهي لا تشكل منطلقا لفن مسرحي بالمعنى المعاصر لهذا المصطلح، والسبب، كما هو معروف، يرجع إلى انبهار رواد المسرح العربي بكل ما هو غربي، فليس أصدق في التعبير عن حال الثقافة العربية، إبان فترة المد الغربي الأوروبي إلى الشرق وما نتج عن ذلك من مخلفات حضارية وخلخلة للمركز الجوهري للثقافة العربية، من قول ابن خلدون في مقدمته: «إن المغلوب مولع أبدًا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيه ونحلته وسائر أحواله وعوائده»[22]. لقد كان استزراع هذه الظاهرة بشكلها الأوروبي في الثقافة العربية عام 1847م، نتيجة تفاعل

وانفتاح الشرق على شتى مظاهر الحضارة الغربية. وكان من نتائج ذلك، أن بدأ الغزو الثقافي للشرق يساند ويدعم الغزو السياسي والعسكري لبلادنا العربية[23]. وبذا «فقد تأثرت، وبشكل سريع، جوانب متعددة من الثقافة العربية، ودخلت في إطار التبعية للثقافة الغربية. وأخذت الثقافة الغربية ضمن هذا الإطار دور المهيمن والمركز والسلطة و الملقن، وصارت هي المثال للثقافة العربية التي أخذت دور التابع والمقلد والمتلقن»[24].

قبل أن يولد المسرح العربي، ذو الشكل الأوروبي عام 1848م، على يد بعض الفنانين الشاميين، كانت مصر تشهد حركة مسرحية واسعة، بفضل الفرق المسرحية الفرنسية والإيطالية، التي لعبت دورًا هامًا في إعداد الجمهور، لتقبل المسرح الأوروبي، فيما بعد، عندما ينتقل هؤلاء الشاميون إلى مصر، لمواصلة نشاطهم المسرحي وتدعيم إقامة مسرح عربي في مصر. وإن لم تقم هذه المسارح، فرنسية كانت أم إيطالية، بأي دور ذي بال في تأسيس المصطلح المسرحي العربي، بحكم «أنها قليلة جدًا محدودة الرواد مقصورة على الأجانب ومن إليهم، قصيرة الأمد. ولكنها كانت – على أي حال – ووجودها يهم الباحث في المسرح إطلاقًا، أكثر مما يهم الباحث عن ميلاد المصطلح العربي وتطوره»[25] غير أنه لابد أن نذكر أنه لا يبعد أن تكون كلمة (تياترو) قد ثبتت أكثر من غيرها، وشرعت تدخل اللغة اليومية للدلالة على المسرح (مكان التمثيل – وربما مجموع العملية المسرحية) من كل نوع، وعلى مسرح التسلية واللهو بوجه خاص. ويشير تركيب الكلمة باللفظ العربي (تياترو) إلى تركيب إيطالي تياترو (THEATRO) أكثر مما يشير إلى تركيب فرنسي (THEATREتياتر). ولعل هذا المصطلح لم يعرف، في حدود علمنا، إلا في القطر المصري لأننا لم نجد له أثرًا في المراجع التي تطرقت لتاريخ المسرح العربي في الأقطار العربية الأخرى. فقد كتبت جريدة الأهرام المصرية مثلاً عام 1877، «فلما أسفر الخبر عن الوقت، و لدى العموم انتشر، هرع إلى التياترو المذكور، كثيرون من الناس»[26]، بل نجد أن المصطلح نفسه ، كما سنرى، يرد في كتابات

يعقوب صنوع، مؤسس المسرح في مصر، وإن كان مفهوم هذا المصطلح يدل على معنى آخر عنده. إلا أن حركة الترجمة التي قامت في مصر، في القرن التاسع عشر، مهدت بدورها لتقبل الجمهور لهذا الفن المسرحي الوافد، فقد «كان للترجمة و للبعثات الكثيرة أثرهما في تعديل طريقة بناء الجملة العربية، بحيث ساعد هذا التغيير على تقبل الحوار بصورته الجديدة، فيما ألف، أو ترجم، أو اقتبس، ممصرًا ومعربًا من مسرحيات..»[27].

وبمجيء الخديوي إسماعيل[28] إلى الحكم في مصر ازداد التوجه إلى فرنجة الحضارة المصرية في كل الميادين على نسق الحضارة الفرنسية، محاولة منه للحاق بأوروبا، مما أدى إلى تشجيعه للحركة المسرحية، فافتتح مسرح الكوميدي عام 1869م، ثم مسرح الأوبرا عام 1871م، مكلفاً العلامة الفرنسي (ماريت) بتأليف أوبرا (عائدة)، والفنان (فردي) بوضع موسيقاها ووضعت المسرحية بالإيطالية، ثم نقلت إلى الفرنسية، فالعربية. ثم أسس مسرح الأزبكية بعد ذلك، مما أدى إلى ظهور الفنان الشعبي الناقد يعقوب صنوع، كما شجع ذلك أيضًا فرق التمثيل على التوافد من سوريا ولبنان إلى مصر، مثل أبو خليل القباني والأخوان مارون وسليم النقاش، وفرح أنطون، وغيرهم، و«كانت سوريا على صلة قديمة بالفكر الأوروبي عامة والفكر الفرنسي خاصة عن طريق التجارة والهجرات والثقافة الفرنسية، التي بثها المحتل في سوريا ولبنان»[29] ولقد كان لإنشاء المسارح والعناية بها، من حيث أنها مبنى ثابت مدعاة إلى اشتداد ساعد هذا الفن وتقبله، لأن «المبنى المسرحي، هو المعلم الذي يذكر المواطنين بأن المسرح أصبح حقيقة واقعة، وهو خير إعلان عن قيامه... فلا يكفي أن يشتد التراث القديم ويحس، ولا يكفي أن تزورنا الفرق الأجنبية، وأن نرى حركة ترجمة واطلاع واسعين على ثقافات وآداب جديدة، فكل هذا في حاجة ماسة إلى هذا المبنى الذي تصب فيه كل هذه القنوات، ليشعر المسرح باستقلاله وتفرد انتمائه»[30].

وإذا حاولنا تتبع مفهوم مصطلح كلمة المسرح في القرن التاسع عشر، منذ أن كتب مارون النقاش مسرحيته الأولى (البخيل) سنة 1847م، للتعرف على ماهية هذا الفن في أذهان المؤلفين العرب، كالنقاش والقباني وصنوع، مع الكشف عما وصل إليه هذا المفهوم في بيئته الغربية، التي حاولنا أن نجلب منها مفهومه، وإن كان لبيئتنا تأثير كبير في تطويع هذا الفن، تبعا لمقتضيات الجمهور وذوقه وميوله واتجاهاته الفنية المختلفة. والملاحظ أن رؤية المسرح بمفهومه الاصطلاحي، كانت ولاتزال، غائمة وغير واضحة المعالم[31]، فأي «كاتب يقضي سنة أو سنتين أو ثلاث سنوات على أكثر تقدير في بيئة المسرح الغربي، لا يستطيع الإلمام الدقيق بأصول هذا الفن، خصوصًا إذا كان هذا الزمن قد تم في مستهل حياته، ففي مثل هذه السن المتقدمة يستوعب الإنسان كثيرًا من الأشياء بتناقضاتها، ثم يحاول في مرحلة متأخرة أن يفرز، وأن يستخلص من تلك المعارف ما يساير طاقاته وموهبته»[32]، ويتماشى مع رؤيته ومجتمعه في الوقت ذاته. أضف إلى ذلك غياب الرؤية الواعية في ذلك الوقت عند مسرحيينا، بأنه ليس هناك تصور، أو مفهوم محدد، وواحد، لمفهوم كلمة (مسرح)، وإنما هناك تصورات، ومفاهيم عديدة.

## 1 - مارون النقاش:

لقد سعى النقاش جاهدًا إلى نقل المسرح الغربي، كما شاهده في أوروبا، إلى طبقته البورجوازية (أصحاب الإدراك وذوي المعرفة)، المتأثرة والمنبهرة، مثله، بالحضارة الغربية المتفوقة، يقول: «على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية... قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التي من شأنها تهذيب الطبائع مراسح يلعبون بها ألعابًا غريبة، ويقصون فيها قصصاً عجيبة، فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها والروايات التي يشكلون بها ويعتمدون عليها، من ظاهرها مجاز ومزاج، وباطنها حقيقة وصلاح... وها أنا متقدم دونكم إلى

قدام...، مقدمًا لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة،... والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر... ومبرزاً لهم مرسحًا أدبيًا، وذهبًا إفرنجيًا مسبوكًا عربيًا»(33).

لقد كان النقاش مولعا بمنتجات الحضارة الغربية المادية والفكرية والفنية، بالرغم من إدراكه - بفضل اطلاعه على علوم الغرب ومعرفته بخصوصية بلاده - بذلك البون الشاسع بين الفن، الذي أتى به من الغرب، وبين أنواع الفن، التي يألفها أهل بلاده. ولذا رأينا الرحالة الإنجليزي (ديفيد آركيوهارت)، الذي حضر مسرحية النقاش الثانية (أبو الحسن المغفل، أو هارون الرشيد) عام 1849م - رأيناه يندهش لذلك النقل الحرفي، لما يحصل في المسرح الغربي، دون فهم أو وعي، وهو ما جاء في تعليقه على العرض: «كان هؤلاء قد شاهدوا في أوروبا أن المسرح له أنوار أمامية، و تقوم في مقدمته (كوشه) للملقن، فتوهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لاحاجة إليها. وعلى ذلك وضعوا كراسي لجلوس الخليفة ووزيره ومرايا كبيرة للسيدات [متأثرين كليا بما شاهدوه على المسارح الأوروبية»](34).

إن مثل هذه التعليقات هي لإنسان غربي واع بالعملية المسرحية. والمتفحص لهذه التعليقات «يدرك عدم انبهار، بل عدم احترام، آركيوهارت لما رأى، بينما كان من المحتمل أن يكون أكثر احترامًا بل انبهارًا لو رأى شيئًا في الشرق لم يره في الغرب»(35). فقد استغرب هذا الرجل الغربي مجددًا عدم أصالة وتلقائية النقاش عندما أخبره بأنه بصدد إعداد ستارة لمسرحه سيرسم عليها أطلال بعلبك، يقول الرجل:

> «فأبديت دهشتي لاختيارهم شعارًا لا يمت إليهم بصلة، إذ إنه أثر من آثار اليونان في عصور الظلام. فطلب مني أن أقترح شعارًا ما ، فتساءلت: أليس عندكم شعار خاص

بكم يتميز بجمال فريد؟، فأجابني على الفور: بلى، الأرز»(36).

لقد كان النقَّاش منبهرًا بشكل المسرح الغربي، فأخذ الكثير من تقنياته ومصطلحاته، مثل: كوميديا، دراما، تراجيديا، وأوبرا. وإن كان قد استقى لبعضها تعريفاً ينبع من ممارسته المسرحية ،وثقافته العربية، كالكواسم والطواقم (الأزياء والملابس)، والفصول، والجوقة، «علمًا بأن النقَّاش لم يستخدم مصطلح (مسرحية) بل استخدم كلمة (رواية)، وأطلق على المسرح (المكان) كلمة (مرسح)»(38).

وهكذا، فقد قام مارون النقاش بتطويع مفهوم المسرح، الذي أخذه عن الغرب، تطويعا يتناسب ويتلاءم مع بقاء الطبقة البورجوازية التي ينتمي إليها، وإن كان هذا لا ينفي أن النقاش جعل من رسالة مسرحه الترغيب في الفضائل والنهي عن الرذائل، وكثيرًا ما أكد على ذلك في ثنايا مسرحياته، ففي مسرحيته (السليط الحسود)، تحدثت إحدى الشخصيات عن هذا الفن: «وقيل مع احتمال المناقضة : إن هذا الفن فيه نصائح لاشتماله في قالب المزح والفكاهة، على كشف العيوب والقبائح تهذيبًا للعاقل وتأديبًا للجاهل»(38).

## 2 - يعقوب صنوع:

يعتبر يعقوب صنوع (1839-1913م) هو أول من قام بتأسيس مسرح عربي في مصر، حيث اتخذ لنفسه لقب «موليير مصر»، الذي خاطبه به الخديوي إسماعيل، لإعجابه بمسرحياته التي كان يقيمها بالقصر. وبلغ عدد المسرحيات التي ألفها صنوع اثنتين و ثلاثين مسرحية واسكتشًا تمثيليًا، ومعظم أبطالها من الطبقة الشعبية عامة، وقد مص]ر فيها مسرح موليير، بل المسرح الفرنسي الكلاسيكي، وبعض المسرحيات الأوروبية، وحور في شخصياتها

وحوادثها تحويرًا ملحوظًا، مما يتفق والذوق الشعبي العربي المصري. وبذلك، يكون بحق، «قد وضع حجر الأساس في المسرح الفكاهي الشعبي الناقد»(40). وهو يروي قصة مسرحه، فيقول: ولد مسرحي على منصة مقهى موسيقي كبير في الهواء الطلق... وفي سنة 1870م كانت فرقة فرنسية... وفرقة مسرحية إيطالية ممتازة تقدمان للأوروبيين من أهل القاهرة أطيب متعة، وشهدت جميع ما قدمه هذا المقهى الموسيقي...، إن الفصول الهزلية القصيرة، والمسرحيات الكوميدية، والتمثيليات الغنائية والمآسي، التي أداها الممثلون على هذا المسرح، هي التي أوحت لي بفكرة تأسيس مسرحي العربي... ولكني قبل أن أشرع في إنشاء مسرحي المتواضع، درست دراسة جدية أدباء المسرحية الأوروبيين، لاسيما جولدوني، وموليير، وشريدان، في لغاتهم الأصلية..»(41).

لقد كان صنوع مؤمنا بتفوق الحضارة الغربية، مثل سابقه مارون النقاش، فقد حز في نفسه تخلف الشرق، فلجأ إلى توظيف المسرح الذي استلهمه من الغرب، بغية استنهاض الهمم، لدى بني جنسه لتغيير مجتمعهم نحو الأفضل، ولذا كان مفهوم المسرح عنده متفقاً مع ما اطلع عليه عند الغربيين، يقول صنوع: «إنما كل مؤسس تياترو ومنشئ روايات ملزم بأن يتمم جميع الواجبات... وهي أن القصد بالمراسح هو التمدن والتقدم والتهذيب»(42). وبالفعل لقد توجه صنوع في مسرحه إلى النقد الاجتماعي الهادف، متعرضًا لجشع ،وظلم الخديوي، والطبقة الحاكمة، المتسلطة على مقدرات البلاد ومصائر العباد، ساخرًا من سلبية بعض الشرائح الاجتماعية وتخاذلها وانحلالها، مما أدى إلى إغلاق مسرحه ونفيه خارج البلاد.

إن ما يمكن ملاحظته في تلك الفترة المبكرة، من عمر مسرحنا العربي، أن كلمة ( مسرحية) لم يكن لها وجود في ذلك القرن. ذلك أن رواد المسرح العربي الأوائل أرادوا أن يجدوا لها مقابلاً من خلال ما كان سائدًا في بيئاتهم من أشكال فنية شعبية، كانت لا تزال متغلغلة في وعي ووجدان المتلقي العربي، إذ

نرى أن كلا من مارون النقاش وأبي خليل القباني، ذهبا إلى إطلاق كلمة رواية على أعمالهما، أما يعقوب صنوع فإنه لم يكتف بإطلاق كلمة عامة على مسرحياته، وإنما ذهب إلى تصنيفها، وسماها (كوميدية) و«كلمة رواية التي شاع استخدامها في ذلك الوقت ربما جاءت من المخزون الثقافي المتمثل في القصص الشعبي، أو في ألف ليلة وليلة»[43]. استخدمها هؤلاء حتى يكون لها وقع في ذهن المتلقي وجذبه إلى مشاهدة مسرحياتهم.

ويمكن القول، بأن هذا المنطلق الذي ابتدأت منه أعمال كل من مارون النقاش ويعقوب صنوع – وهو منطلق يرتد بمنابعه إلى مصادر أوروبية واضحة – هو الذي أفضى إلى أطوار لاحقة في المسرح العربي عبر مسيرته الطويلة، وإن كان هذا المسرح قد حاول جاهدًا، ابتداء من النصف الثاني من القرن الماضي، إلى التحرر من هيمنة الشكل المسرحي الغربي، حين تحررت الدول العربية وأخذت تلتفت إلى بناء شخصيتها وتأكيد ذاتها المستقلة، فظهر كتاب وجماعات مسرحية في الساحة الثقافية العربية، ينادون بضرورة التخلي عن المفهوم الغربي للمسرح، وأن نبحث لأنفسنا عن مفهوم نابع من أرضنا وأصالتنا. ولقد كانت حجة هؤلاء المؤصلين العرب بأنه ليس هناك مفهوم واحد للمسرح، وأن المفهوم والتقنيات المسرحية الغربية تنطلق من أرض تختلف عن أرضنا، وبالتالي فهي لا تعبر عن جماليات وذائقة المتلقي العربي، ولا توافق خصوصيته القومية والحضارية. ولهذا يجدر بنا أن نتعرض لمفهوم مصطلح كلمة «مسرح» في الثقافة العربية المعاصرة.

## مفهوم مصطلح المسرح في الثقافة المعاصرة:

بدءًا، يجدر الإشارة أن (الدراما) رغم وضوحها تربك الباحث وتجعله يعجز في المضي في تعريفها، نظرًا لأنها تقع في المجرد، وتمتد في التاريخ، وتكفي نظرة عابرة في المعاجم المتخصصة لكي نتبين ثراء تجلياتها، وكثرة

اصطباغها في ألوان متفرقة، مما يصعب الاطمئنان لتعريف واحد. والغريب في الأمر أن مجمل الأعمال الموسوعية في الدراما تتحاشى أن توجد مفهومًا قاطعًا في تعريفها، وتكتفي بذكر أشكالها وتنوعاتها، كما هو الشأن في (موسوعة المسرح في العالم) التي صدرت عام 1977، والتي تذكر مثلاً أن الدراما هي ذلك الضرب من التخيل المصمم للتمثيل، والمبني على اتفاقات درامية خاصة، فنعت «درامي» يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثل(44).

لقد ألفت آلاف المجلدات عن الدراما، ومع ذلك لا يبدو – على حد قول مارتن إسلن – أنه استقر الأمر على تعريف مقبول عمومًا (للمصطلح)، إذ ورد في قاموس أوكسفورد أن: «الدراما مقطوعة نثرية أو شعرية وضعت لتمثل على خشبة المسرح تروى فيها قصة بواسطة الحوار والحركة، و بمصاحبة الإيماء والزي والمنظر كما في الحياة الحقيقية، وتسمى المسرحية»(45). ويعلق مارتن إسلن على هذا التعريف، قائلاً: «هذا التعريف ليس فقط طويلاً وملتويًا وغليظ التكوين، بل وخاطئًا على طول الخط أيضًا. إن عبارة (مقطوعة نثرية أو شعرية) تبدو وكأنها تلمح إلى نص مكتوب مسبقًا، لذا فإن هذا التعريف لا يمكن أن ينطبق على أداء درامي مرتجل» (45 مكرر).

إن كلمة (مسرح) تحمل دلالات مختلفة و متباينة، ولهذا يذهب أحمد أبو زيد إلى القول بأن المسرح – بمفهومه الفني الواسع – هو شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية، ووسيلته في ذلك «فن الكلام» و«فن الحركة»، مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة. وليس هذا تعريفا للمسرح، إذ على الرغم من كل ما كتب عن المسرح، حتى الآن، فإننا لا نكاد نجد تعريفًا واحدًا متفق عليه من الجميع. وتكفي نظرة واحدة، لأي قاموس أو معجم أو موسوعة، كي نتبين مدى التعدد والاختلاف في التعريفات، على الرغم من كل ما يبدو من بساطة في مفهوم المسرح. وهذا الاختلاف إن دل على

شيء، فإنما يدل على مدى غنى و ثراء ظاهرة المسرح، وتعدد جوانبها في الوقت ذاته(46).

وحتى أنه ليس ثمة مفهوم أوروبي واضح و محدد لمصطلح المسرح. لأننا نرى داخل المسرح الغربي المعاصر ذاته، العديد من التيارات والاتجاهات المتباينة التي تطمس معالمه، على الرغم من أنه يبدو يشكل هوية واحدة واضحة ومتجانسة. إن المتأمل لشريحة من التجارب التي عرفتها أوروبا خلال القرن العشرين فقط، سيجد عددًا من التجارب المسرحية تتنوع وتتعارض، بحيث لا تربط بينها إلا خاصيتين ثانويتين، أولاهما أن هذه التجارب تتم في إطار جغرافي واحد، والثانية أنها جميعًا مبنية على تلازم عنصرين، الذي يلعب، والذي يتفرج . وبالتالي لا يمكن الحديث عن مفهوم أوروبي للمسرح متماسكًا ومتجانسًا »(47).



لقد أيقن المسرحيون العرب المحدثون مدى رحابة الظاهرة المسرحية، خصوصًا بعدما اطلعوا على تلك الاتجاهات المسرحية المضادة للمسرح التقليدي الأرسطي، التي ظهرت في أوروبا، في القرن العشرين، على يد مجموعة من المؤلفين المخرجين التجريبيين، مما دفع بالمسرحيين والدارسين العرب، إلى الاعتقاد بأن المعيار الأوروبي للفن المسرحي، ليس مسلمة غير خاضعة للنقاش، وأنه لا يوجد تعريف محدد ونهائي لكلمة مسرح يمكن الركون إليها. ولهذا رأينا أحد المسرحيين العرب العارفين بخبايا الفن المسرحي، ألا وهو سعد الله ونوس، يؤكد على عدم وجود مفهوم واحد للمسرح، وعلى أنه لإيجاد هذا المفهوم، لابد من الانطلاق من الخصوصية الاجتماعية والثقافية لكل شعب من الشعوب، فيقول: «ليس هناك مفهوم واحد للمسرح، بل مفاهيم متناقضة، وأحيانًا يهدم بعضها البعض، بحيث لا يبقى لدينا أي تعريف للمسرح، إلا أنه «ممثل ومتفرج» عند هذه النقطة يمكن حل الإشكال القائم. إن كثيرًا من القيود تتكسر، وتصبح المسألة الجوهرية، ليس التعارض بين هويتنا الثقافية والمسرح

بمفهومه الأوروبي، وإنما من هو المتفرج؟ ما هي حاجاته وقضاياه؟ وكيف يمكن أن نتفاعل معه في احتفال أو (فرجة)، بحيث يتبدل، ونتبدل معه في سياق حركة المجتمع، نحو التقدم ووعي شرطه التاريخي؟. بهذا الشكل نغير طرح القضية، ونقلها من المجال الزائف، والذي اختاره لنا الغرب، إلى المجال الحقيقي، والذي يجيب على حاجاتنا في ميدان الثقافة والأصالة»[48].

ويذهب أحمد أبوزيد إلى أنه من الغريب في الأمر أن بعض الأعمال الموسوعية المتخصصة في المسرح، تتحاشى الدخول في هذه المسألة، أو التعرض لها، وتتجنب تقديم تعريف قاطع لكلمة أو مفهوم «مسرح»، وتكتفي بذكر وتعداد أشكال المسرح كما هو الشأن مثلاً في موسوعة «المسرح في العالم» التي صدرت عام 1977م. ونجد أن قاموس أوكسفورد الوسيط، يقدم لنا سبعة مفاهيم لكلمة (مسرح)، مع بعض التعريفات السريعة والفضفاضة[49].



وإذا كانت الثقافة الغربية قد استفاضت في شرح كلمة «مسرح» والبحث في مدلولاتها، وتعداد أنواع المسرح المختلفة، فإن الباحثين المسرحيين العرب لم يشذوا عن هذه القاعدة، فقد حملت هذه كلمة مسرح عندهم مدلولات كثيرة أيضًا، زادت في تعقيد المصطلح وشموليته في الثقافة العربية الإسلامية، مما أدى إلى عدم إيجاد تعريف محدد ونهائي لمفهوم مصطلح المسرح. ومن بين هؤلاء نجد مجدي وهبة، الذي حاول في مؤلفه «معجم مصطلحات الأدب» أن يقدم لنا تعريفين لكلمة مسرح، فيقول: «المسرح: دار مخصصة لعرض المسرحيات فيها الجمهور»[50]. ويقول أيضًا في جهة أخرى معرفا المسرح: بـ«أنه الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر»[51]. ثم ينتقل مجدي وهبة بعد ذلك مباشرة إلى الحديث عن أنواع المسرح واتجاهاته المختلفة والمتباينة.

وفي هذا الصدد، يذكر إبراهيم حمادة إلى أنه قد بذل كثير من الباحثين

في علوم المسرح محاولات جادة لتعريف الدراما الحديثة، غير أن معظم التعريفات التي توصلوا إليها قاصرة ، وعاجزة عن تحديد مفهوم المصطلح تحديدًا دقيقا وشاملاً، لأن الدراما الحديثة - كغيرها من إبداعات الإنسان الفكرية والوجدانية - تستعصي على الفرز الدقيق، والتصنيف الذي يلصق عليها بطاقة يحدد فيها اللون الثابت والمميز(52). ولذا يركز إبراهيم حمادة في كتابه «معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية» على جوهر العملية المسرحية، والذي ينحصر في عنصر الممثل، وعنصر المتلقي، ومكان العرض المسرحي، فيقول: «إن مصدر المصطلح الإنجليزي كلمة يونانية (THEATRON)، وتعني المشاهدة والرؤية. وتطلق كلمة مسرح - أساسًا - على المبنى الذي يضم خشبة التمثيل ومكانا للمشاهدين، كما يمكن إطلاقها على المكان المحدد لإقامة عروض مسرحية للنظارة»(53).



وهكذا، لا يمكن إعطاء معنى محدد ونهائي لمصطلح المسرح، سواء في الثقافة الغربية أو الثقافة العربية الإسلامية، بل بالعكس ازداد المفهوم توسعا في عصرنا الحديث، ليشمل كل الأشكال والتجارب المسرحية الجديدة، وكل ما له علاقة بالفن المسرحي، من التأليف إلى الإخراج، ومن الشكل المعماري المحدد (البناية) إلى مكان العرض الفسيح. وكل ذلك جاء كنتيجة حتمية للحاجيات التي أصبح يفرضها الواقع الإنساني المعاصر، ابتداء من الربع الثاني من القرن العشرين.

## 3 - المصطلح وإشكالية البحث عن شكل للدراما العربية:

إن الصدق الفني هو روح الدراما، كما هو روح كافة فروع الإبداع الفني، لكن الدراما صيغة تختلف عن كل الصيغ في الفنون الأخرى، لأنها صيغة جماعية أولاً، وللحوار الدائم بينها وبين الواقع الاجتماعي ثانيًا. فلابد أن يتوفر حد أدنى من الصدق الفني، لكي يلتمع سحر الدراما، وتتكامل قدرتها على

إقامة ذلك المهرجان الحي الساخن للمسرح في أحضان الجماهير، «إن خاصية الصدق في الإبداع الفني هي الجسر الحقيقي الذي يمنح الفن وجهه الاجتماعي وتحقق وظيفته الاجتماعية، إنها الحد الأدنى من الدلالات التي ينبغي بها إبداع الفنان، لتأكيد انتمائه الاجتماعي النابع من معاناة لقضايا مجتمعه، متمثلة في هضمه لدروس الماضي، ومشاكل الحاضر وقدرته على التنبؤ بالمستقبل»(54). ويؤكد التاريخ الاجتماعي للفن أن الإبداع الخالد في الزمان والمكان، خالد حقاً لصدق تعبيره عن مجتمعه وعصره.

ولقد ظهر ذلك جليا في سعي المسرحيين العرب إلى البحث عن «شكل» خاص للدراما العربية، شكل يستطيع أن يعكس المواقف الفكرية، وكذلك المفاهيم الفنية والجمالية للإنسان في المجتمع العربي. وقد شجعهم على ذلك ما كان يجري في العالم من تجارب مسرحية تهدف إلى التجديد الشكلي في الدراما العالمية، إذ تبين لهم أن «المسرح فن ذو صور وأشكال متعددة، ولا يقتصر على صورة دون سواها، وهو فن يتطور من الداخل، وينبع من البيئة، مثلما يصب فيها، وليست الصورة الغربية التي استقدمناها هي الصورة الوحيدة للمسرح»(55). فقد أدركوا أن فن المسرح يكتسب خصوصيته في التعبير، من خلال البيئة التي ينشأ فيها وتصبغ عليه ميزاتها، وأن المسرح نفسه، يؤسس للاختلاف والتمايز، وتأكيد الذات فنيًا واجتماعيًا، فتقوم البنية الاجتماعية والروحية بإنتاج نسق رمزي جمالي مركب، من حيث تداخل وتفاعل كل العناصر المحيطة بالمجتمع في العملية الإبداعية، التي تتجلى من خلالها خصوصية الفن المسرحي، من حيث هو تركيب من التقاليد الشفوية الشعبية والروح الإنسانية.

ومن هنا، يبدو أن تمرد رواد التيارات المسرحية الغربية على التقاليد المسرحية الأرسطية، بلجوئهم إلى الشعائر والطقوس الاحتفالية الشعبية الجماعية لخدمة العرض المسرحي المعاصر، بالإضافة لخصوصية الواقع

العربي، هي التي دفعت بالمسرحيين العرب إلى العودة لأشكالنا التمثيلية الشعبية القديمة، بغية إحيائها وتطويرها، بعد أن وقفت عند حد معين، لدفعها لخلق ما عجزت عن خلقه في القديم، خصوصاً وأن كثيرًا من المسرحيين المؤصلين العرب يؤمنون أنه بالانطلاق من تلك الأشكال المسرحية وما تحتويه من العناصر التراثية المسرحية، الخالية من أية مؤثرات أجنبية، نستطيع أن نصل إلى نتائج عملية إيجابية، هدفها إيجاد فن مسرحي عربي أصيل، له طابعه الخاص وشكله المتميز، وذلك بالعودة إلى التراث القديم والحديث، ودراسته دراسة عملية فنية، إلى جانب الالتصاق بالشعب في أثناء تلك العودة، «فكل ما هو ألصق بالشعب أكثر أصالة، وقدرة على النمو والاستمرار»(56).

ومما لا شك فيه، أن فكرة المسرحيين العرب عن تطوير تلك الأشكال الدرامية العربية(*) انطلقت من علمهم بقابلية هذه الأشكال شبه المسرحية للمسرحة، مثلما حدث في بلاد اليونان قديمًا، حيث نتج عنها ظهور المسرح اليوناني في شكله الإنساني المتعارف عليه، وخصوصًا بعدما أحس رجال المسرح في أوروبا بما تفرضه الخشبة الإيطالية من قيود على الأعمال المسرحية التجريبية الجديدة، فدعوا إلى تغيير شكلها - أي الخشبة الإيطالية - أو الاستغناء عنها نهائيًا، تمشيًا مع طبيعة تلك الأعمال التجريبية، التي تبدو وكأنها تلمح إلى نص مكتوب مسبقًا.

إن الخشبة الإيطالية تعتبر وعاء أعد لاستقبال النصوص المسرحية، وقد تحددت أقسامه ومرافقه: فدخول الممثل من اليمين يحمل معنىً خاصًا، وانسحابه من اليسار له دلالة معينة، ووقوفه في مقدمة الخشبة يختلف في معناه عن وقوفه في وسطها وهكذا.. ويبدو أن مثل هذه القواعد الصارمة المتفق عليها في مثل هذا المكان المعد للعرض لا تسمح بالتجريب والتجديد والإبداع في العملية المسرحية. هذا بالإضافة إلى أن هذا البناء ليس من التقاليد التي عرفها تمثيلنا القديم، أو التي ترسخت في وجداننا الشعبي. ولذا ثار رواد التيارات المسرحية

العربية عل شكل (العلبة الإيطالية)، ودعوا إلى أشكال هندسية جديدة، تتسع لأعمالهم التجريبية الجديدة وتقترب من وجدان المتلقي العربي وذائقته الجمالية والفنية، من أجل تحقيق التواصل معه، وإشراكه في الفعل المسرحي، باعتبار «أن المسرح – هو أساسًا – مؤسسة جماهيرية شعبية، يخاطب فيها الكاتب جمهوره، بل إنه يؤلف ما يؤلف من خلاله»[57]، وبل أكثر من ذلك، فالفنان المسرحي يدعو – كما قلنا – جمهوره إلى المشاركة في العملية المسرحية، وتجسيدها بما يتماشى مع أهدافها وتطلعاتها المشروعة.

إن المسرحيين العرب الذين لجؤوا إلى البحث عن هوية للمسرح العربي من خلال التنقيب عن أشكال مسرحية جديدة، تمتد جذورها إلى الموروث الشعبي في المجال المسرحي، كانوا متأثرين بالتحولات الواعدة التي شهدتها مجتمعاتهم، في النصف الثاني من القرن العشرين من جهة، وبما توصل إليه المسرحيون التجريبيون في أوروبا من تقنيات جديدة في العرض المسرحي من جهة أخرى. ولاسيما أبحاث (بريخت) المسرحية التي أعطت روحًا جديدة ومغايرة لمفهوم المسرح، وهو الذي «كانت نظريته الملحمية المتكاملة في المسرح بفكرها التقدمي وتقنياتها الجديدة... وهدفها التثويري الواضح – كانت الملحمية قوة تحرير ومصدر إلهام مخصب للتجريبيين العرب»[58] ، وإن كانت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، التي كانت تمر بها الأقطار العربية، آنذاك، هي التي نبهتهم إلى ذلك. هذا بالإضافة إلى تشجيع بعض رجال المسرح الغربيين للمسرحيين العرب، وحثهم على اللجوء إلى إحياء تراثهم القومي، والإنصات لنبض قلب جمهورهم، إن هم أرادوا فعلاً أن يؤثروا فيه ويتواصلو معه، إذ نجد (بيتر بروك) نفسه عند زيارته لتونس، «ينصح مسرحييها، بأنهم إذا أرادوا أن يكونوا مسرحًا تونسيًا خالصًا أن يلجؤوا إلى القصص الفولكلورية، وبعد عدة سنوات يمكن أن يصبح لديهم مسرح تونسي أصيل»[59].

ونرى كذلك أحد المخرجين المسرحيين العرب الذي لم يكتف بحضور الدروس النظرية، التي كان يلقيها كبار رجال المسرح في فرنسا في القرن الماضي، بل عمل إضافة إلى ذلك، إلى جانب بعض الفرق الفرنسية المحترفة فاستفاد من طرقها في التمثيل والتدريب والتجريب، والبحث عن تقنية مسرحية جديدة، هذا المخرج المسرحي العربي هو الطيب الصديقي، الذي كان واعياً، بالدور الذي يجب أن يقوم به نحو المسرح المغربي بخاصة، والمسرح العربي عموماً عند عودته إلى بلاده. ولعل ذلك ما دفع بالمخرج الفرنسي (جان فيلار)، آنذاك، أن ينصحه، وقد عزم على العودة إلى وطنه، أن ينسى كل ما شاهده في فرنسا، وأن يتذكر التقنية فقط، وأن يتعلم الفن الصحيح من شعبه»(60).



ولعل هذا ما حذا بمسرحي عربي آخر، وهو سعدالله ونوس، إلى القول، بأنه ليس هناك مفهوم واحد متماسك ومتجانس للمسرح الأوروبي المعاصر، وإن كانت الآلة الأكاديمية - في نظره - موجودة وجاهزة دائمًا لاختراع هذا المفهوم، وإضفاء الشرعية عليه. وفي هذه الحالة، كما يرى ونوس دائمًا، فإن أشد التعارضات جذرية في الحركة المسرحية، تصبح مجرد إضافات و«تنويعات» على مفهوم أزلي ومحدد. ولذا يقول: «إن مشكلتنا في عدم الوصول إلى خلق مسرح خاص بنا، وبالتالي تبعيتنا للغرب في هذا المجال يرجع إلى أننا ربطنا أنفسنا بهذا المفهوم (الأكاديمي)، وقيدنا حركتنا بقوالبه الجامدة. لقد استوردنا مسرحا جاهزًا وميتًا وغرسناه في بلادنا، وكانت لدينا سذاجة الاعتقاد بأن الشكل ليس إلا وعاء محايدًا ومرنًا، يمكننا أن نضع فيه المحتوى الذي يتلاءم مع حاجاتنا وقضايانا، تلك واحدة من خدع الآلة الأكاديمية. وفي هذه الخدعة ضيعنا، ومازلنا نضيع، الكثير من الجهد والوقت دون الوصول إلى مسرحنا»(61).

وفي الحقيقة،لا يمكن فصل الشكل عن المضمون(62)، نظرًا لارتباط

بعضهما بالآخر ارتباطًا وثيقًا[63]. فالموضوع أو المضمون قد يكون عربيًا، ولكن ينبغي أن نعرف أن وضعه في شكل أجنبي يخنقه، أو على الأقل يطغى عليه، فيطبعه بطابع أجنبي، ومن ثم لا يستطيع هذا المضمون القومي أو المحلي وحده أن يقوم بدوره في المجتمع، ويمارس وظيفته في التأثير على ذاتية هذا المجتمع، بالإضافة إلى ذلك أنه غالبا ما يترتب عنه عدة مشاكل تمس الثقافة العربية. ومن أبرز هذه المشاكل، «مشكلة تفتت هذه الثقافة أو القطائع المتعددة التي تعيشها، قطيعة بين الماضي والحاضر، قطيعة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ثم القطيعة بين المثقفين وجماهيرهم، ولعل الأسباب التي أدت إلى ذلك كله كثيرة، إلا أنه يمكننا إجمالها في سبب محوري، وهو: غياب المحتوى القومي للأشكال الفنية الحديثة»[64].

ومن هنا كان لجوء الدراميين التجريبيين العرب، وهذا منذ الستينيات، إلى عدم الوقوف عند توظيف أحداث التراث وشخصياته فقط ، كما فعل غيرهم من الكتاب، وإنما تجاوزوا ذلك، في استلهام بعض عناصر أشكال الفرجة الشعبية وصيغ التراث الاحتفالية، كنوع من الردة الفنية ضد كل ما هو غربي، وكل ما هو قمعي، وكل ما هو رسمي. «فقد لجؤوا إلى ربط المادة التراثية بالصيغة التي تنبع من هذا التراث، باعتبار أنه لا يمكن الفصل بين المحتوى والشكل، ومن ثم راحوا ينظرون لصيغة درامية متميزة، منطلقين في ذلك مما يختزنه التراث الشعبي من إمكانيات كفيلة بتجاوز التنظير المسرحي الأرسطي، الذي ظل لزمن غير بعيد، هو التنظير النهائي. ولقد صاحب هذه المحاولات الإبداعية الفنية الجديدة، نظرية جديدة إلى مفهوم المسرح و فنونه، نظرة عبر عنها مفجر حركة التأصيل العربي، يوسف إدريس، بقوله: «إننا نقصد حين نتكلم عن المسرح، ذلك المكان العالي ذا القبوة والخشبة والممثلين والروايات. وهذا مسرح صحيح، ولكنه ليس كل المسرح، فللمسرح أشكال كثيرة متعددة، ليس هذا النوع سوى واحد فقط، مجرد شكل واحد

تطور على يد الإغريق»[65]. و بناء على ذلك يمكن القول: إن الثقافة العربية قد عرفت أشكالاً شعبية عديدة – وإن لم تتطور – كانت أشد التصاقاً بالبيئات الاجتماعية التي أنتجتها.

إن الثقافة العربية قد «احتوت على الدوام شكلاً من المسرح خاصًا بها، إنه فن الروي، ويقوم في جوهره على إخراج مرمز للخطاب – الحكاية. كما عرفت أشكالا شعبية أخرى، أكثر نضجا و دراميـة مثل مسرح التعازي وخيال الظل... إلخ.

إن الذي يهمنا من هذا كله، هو أنه من خلال العناصر التراثية للمسرحية الشعبية، يمكن إيجاد صيغة مسرحية عربية أصيلة، وذلك عن طريق التجريب والاعتماد على الواقع في استلهام الشكل المسرحي، أو الإطار التمثيلي بوجه عام، مع الحرص على الاتجاه إلى المسرح الشامل، باعتباره الأقدر على التعبير عن وجدان الجمهور العربي في الجمع بين الغناء والرقص والموسيقى إلى جانب اللغة الأدبية ،شعرًا كانت أو نثرًا. وهذا كله يعني رفض مفاهيم القرن الثامن عشر الأوروبية في المسرح، والاكتفاء بالعناصر التكنولوجية الحديثة، والاستمرار في البحث عن الخصائص الفنية للأشكال المسرحية التراثية، بقصد الإفادة منها، وليس بهدف إعادة عرض تلك الأشكال، لأن القضية هنا، هي تحديث المسرح العربي وتطويره، بحيث ينطلق من ذائقة المتلقي والقضايا الكبرى للمجتمع العربي، وبمعنى آخر، لابد للمسرح العربي المعاصر أن يلجأ للتعبير عن الإنسان العربي، وعن العصر، وعن الإنسانية بأكملها.

# الهوامش

1) جان رينيه لادميرال: نظريات الترجمة الفرنسية، تر: د. توفيق عزيز عبدالله ود. حسيب إلياس، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988م، ص 143.

2) بيتر نيومارك: مقدمة تجريبية في الترجمة – الوسائل الأسس سبيل العمل، تر: عبدالوهاب الوكيل، المرجع السابق نفسه، 129.

3) نفسه، الصفحة نفسها.

4) نفسه، ص 130.

5) لم يفهم علماء المسلمين كتاب الشعر، ولا فهموا ما جاء به عن الشعر الدرامي أو التمثيلي على وجهه. يقول الدكتور عبد الرحمن بدوي: «ويخيل إلينا أنه لو قدر لهذا الكتاب أن يفهم على حقيقته، وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ لغني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، وهي المأساة والملهاة، منذ عهد ازدهارها في القرن الثالث الهجري، ولتغير وجه الأدب العربي كله، ومن يدري لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوروبا في عصر النهضة»، أرسطوطاليس : فن الشعر ـ ( المقدمة ) ـ، تر: د. عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة، بيروت 1978م ص 56.

6) د. محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندرية 1988م، ص 51.

7) محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، تر: د. رفيق الصبان، ط 2، منشورات عيون الدار البيضاء، 1988م، ص 7، 8.

8) إبراهيم حمادة: آفاق في المسرح العربي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، 1983م، ص 189.

9) شاخت وبوزورث: تراث الإسلام، تر: د. حسين مؤنس وإحسان صدقي، الجزء الثالث، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ديسمبر 1978م، ص 81.

10) د. علي جواد الطاهر: من حديث القصة والمسرحية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1987م، ص 318.

11) د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، (م. س)، ص 18.

12) المؤرخ المصري عبدالرحمن بن حسن، المعروف بالجبرتي (1754-1822م) ولد في القاهرة،

وتعلم في الأزهر، وجعله نابليون حين احتلاله مصر من كتبة الديوان، وولي إفتاء الحنفية في عهد محمد علي وله مؤلفات، منها: عجائب الآثار في التراجم والأخبار ومظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس.

13) الملاحظ هنا أن المطبعة تركت الخطأ اللغوي كما هو، أما (الكمري) فواضح أنه الكوميدي الذي يقابله في الفرنسية (COMEDIE)، كما انتبه إليه محمد يوسف نجم في كتابه (المسرحية في الأدب العربي الحديث).

14) د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ط 2، دار الثقافة، بيروت1967، ص 19.

15) د. علي جواد الطاهر: من حديث القصة و المسرحية، (م. س).

16) علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية – دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) ، ص 77.

17) نفسه، ص 78.

18) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 394.



19) هو رفاعة رافع بن بدوي بن علي الطهطاوي، نسبة إلى طهطا التي ولد بها (1801-1873م)، تلقى تعليمه في الأزهر، ثم أرسلته الحكومة المصرية إمامًا للصلاة والوعظ مع بعثة من الشبان أوفدتهم إلى أوروبا لتلقي العلوم الحديثة، فدرس الفرنسية واطلع على الجغرافيا والتاريخ. وحين عودته إلى مصر ولي رئاسة الترجمة في المدرسة الطبية، فقام بترجمة وتأليف الكثير من الكتب العلمية.

20) د. عبدالرحمن ياغي: مارون النقاش وتجربته الرائدة، كتاب العربي، عدد 18، مجلة العربي ، الكويت، يناير 1988م، ص 56، 57.

21) د. محمد فتوح أحمد: في المسرح المصري المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1978م، ص 11.

22) د. مصطفى الشكعة: الأسس الإسلامية في فكر ابن خلدون، القاهرة 1985م.

23) ينظر: إدوارد سعيد: الاستشراق، تر: د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981م، ص 21.

24) مفيد الحوامدة: المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر، عدد 4، وزارة الإعلام، الكويت، مارس 1987م، ص 62.

25) د. علي جواد الطاهر: من حديث القصة والمسرحية (م. س)، ص 327.

26) عصام محفوظ: سيناريو المسرح العربي في مائة عام، دار الباحث للطبع والنشر، بيروت، 1981م، ص 65.

27) أحمد سمير بيبرس: المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت (جامعة عين شمس)، القاهرة، 1985م، ص 40.

28) للمزيد من الاطلاع: ينظر: د. نجوى عانوس: مسرح يعقوب صنوع، الهيئة، القاهرة، 1987م.

29) د. هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1981، ص 60.

30) د. أحمد بيبرس: المسرح العربي في القرن 19، (م. س) ، ص 41، 42.

31) وهذا ينطبق على مفهوم الأدب عامة، يقول تيري إيغلتون: لقد قامت محاولات عديدة لتعريف الأدب. حيث يمكنك أن تعرفه، على سبيل المثال، بأنه كتابة [تخيلية](IMAGINATIVE) بمعنى التخييل (FICTION). أي كتابة ليست حقيقية، بالمعنى الحرفي للكلمة . لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عمومًا تحت عنوان «الأدب»، تكفي للقول:إن هذا التعريف لا يفي بالغرض( ص 9)... إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخًا، لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل. (ص 27)، ينظر: تيري إيغلتون: نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995م.

32) د. أحمد سمير بيبرس: المسرح العربي في القرن 19، (م. س)، ص 55.

33) عصام محفوظ: سيناريو المسرح العربي في مائة عام، (م. س)، ص 16.

34) نفسه، ص 15.

35) مفيد الحوامدة: المسرح العربي ومشكلة التبعية، (م. س)، ص 65.

36) عصام محفوظ: سيناريو المسرح العربي، (م. س)، ص 15.

37) د. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 85.

38) د. محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، (م. س)، ص 37، 38.

39) د. هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، (م. س)، ص 61.

40) محمد كمال الدين: رواد المسرح المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970م، ص 17، 18.

41) نفسه، ص 30.

42) د. أحمد سمير بيبرس: المسرح العربي في القرن التاسع عشر، (م. س)، ص 65.

43) د. أحمد سمير بيبرس: المسرح العربي في القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رأفت (جامعة عين شمس)، القاهرة، 1985م، ص 183.

44) NEW YORK - 1977 - THE ENCYCLOPEDIA OF WORLD THEATRE.

45) مارتن إسلن: تشريح الدراما، تر: أسامة منزجلي، دار الشروق، عمان 1987 ص 9.

45 مكرر) المرجع السابق نفسه، ص 10.

46) د. أحمد أبو زيد: ما قبل المسرح، م. عالم الفكر، ع 4، وزارة الإعلام، الكويت، مارس، 1987م، ص 10.

47) سعدالله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1988م، ص 93، 94.



48) المرجع السابق نفسه، ص 94.

49) أحمد أبو زيد: ما قبل المسرح، (م. س)، ص 6.

50) MAGDI WAHBA / A DICTIONARY OF LITERARY LIBRAIRIE DU LIBAN BEIRUT 1983 P.402.

51) IDEM, 42.

52) د. إبراهيم حمادة: ملامح فكرية في الدراما الحديثة، م. المسرح، ع 16، القاهرة، 1982م، ص 4.

53) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985م.

54) سعد أردش: الصدق في المسرح، م. إبداع ، ع 7، الهيئة المصرية، القاهرة يولية، 1985، ص 83.

55) د. محمد عناني: بعض المفاهيم المسرحية، م. المسرح، ع 6، الهيئة المصرية، القاهرة يونيه 1988م، ص 6.

56) جلال العشري: تراثنا وأدب المسرح ، م. المسرح، ع 5، الهيئة ، القاهرة، مارس 1988م، ص 21.

57) د. عز الدين إسماعيل: توظيف التراث في المسرح، م. فصول،ع 1، الهيئة، القاهرة، أكتوبر 1980م ص 178.

58) نشرة المهرجان: التجريب في المسرح العربي، م. المسرح، ع 7، 8، الهيئة، القاهرة، 1988م، ص 59.

59) السيد حافظ: المسرح نضالاً بين الواقع والخيال، م. الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، 1975م، ص 135.

60) محمد الكغاط: بنية التأليف المسرحي بالمغرب، الدار البيضاء، المغرب، 1988م، ص 287.

61) سعدالله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 94.

62) إن المضمون هو الذي يحدد الشكل، فإذا كان هناك فكرة «درامية» تبدو ذات طبيعة خاصة، لأنها تتضح فيها بالفعل الخصائص المميزة للشكل الفني الدرامي، فمعنى هذا أنها مضمون في الوقت نفسه «لأن المضمون هو الذي يحدد الشكل الذي يمكن أن يحتويه» وليست (مادة) حسب، مجرد مادة خام للواقع الحي، لم تستطع بعد أن تحدد شكلها الفني، ومن ثم يمكن ان تكون مضمونا لأي شكل، أي أنها لم تصبح مضمونا بعد. انظر: بيلا بالاش: مادة الحياة وأشكال التعبير الفني، في كتاب «الفنان في عصر العلم»، تر: فؤاد دوارة، ط 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 265.

63) د. شكري محمد عياد: دائرة الإبداع – مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1987م، ص 126.

64) د. سيد البحراوي: من أجل مضمون قومي للأشكال الفنية، م. إبداع ونقد، ع 42، القاهرة، 1988م، ص 57.

65) يوسف إدريس: نحو مسرح عربي، القاهرة، 1974م، ص 475.

* * *

# المصطلح والأداة في «الصورة الفنية»

## مقدمة لتأصيل المفهوم

**عبدالمطلب جبر**



تعود بعض المحاولات الأولى لفهم الخصائص النوعية للأدب والشعر بخاصة إلى التراث اليوناني القديم، ولاسيما أرسطو في كتابيه (فن الشعر) و(الخطابة)، وذلك من خلال ما نجده فيهما من إدراك لخاصية الصورة والمجاز وجمال الأسلوب وأهمية ذلك في الإبداع الأدبي.

لقد جعل أرسطو من نظرية (المحاكاة) أساساً للفنون الجميلة، فهذه كلها أنواع من المحاكاة تختلف فيما بينها بوسيلة المحاكاة وموضوعها وأسلوبها، أما الفن الشعري فإنه يختلف عن غيره من الفنون الجميلة بأية محاكاة، أداتها اللغة[1]، ويشير إحسان عباس إلى أن لفظة (المحاكاة) التي يستعملها أرسطو «لفظة موهمة ونحن اليوم نفضل عليها اصطلاح التصوير، ذلك لأن الكلمة توحي بالتقليد من حيث المفهوم العام[2]، ولأن الشعر محاكاة باللغة، فقد أخذ أرسطو يفصل الحديث في أجزاء القول وأشكال العبارة[3]. وهنا نلمح بداية الاقتراب مما نعنيه في الدرس النقدي الحديث (بالصورة النقدية)، وذلك ما يظهر في حديث أرسطو عن (المجاز) و(الاستعارة)[4]، إذ يحتفي بهذه الوسيلة البلاغية،

علامات ج 64 ، مج 16 ، صفر 1429هـ - فبراير 2008
علامات

ويخصصها من بين عناصر الكلام، بقوله: «لكن أعظم هذه الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة.. فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة، فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه[5]، ونجده في مباحثه البلاغية في المقالة الثالثة من كتاب (الخطابة) يستطرد في الحديث عن جمال القول ومحسنات الأسلوب من دون أن يغفل الإشارة إلى الاستعارة والصورة والمجاز[6].

إن كل ما يأخذه الدرس النقدي الحديث، على الميراث الأرسطي في فهم الصورة هو عدم ربط هذا المفهوم بالخيال، فقد انشغل أرسطو - كأستاذه أفلاطون - بالكشف عن ماهية الشعر وتأثيره، أكثر من الانشغال بالبحث عن الملكات النوعية التي ابتدعته[7] ذلك أن نظرية أفلاطون في المحاكاة تعني أن عمل الشاعر والرسام، كعمل المرأة حين تديرها في كل الجهات، فهي تعكس صورة الحقيقة، لا الحقيقة المثالية، وقد تابع أرسطو مقارنة الشاعر بالرسام، وجعلهما محاكيين مع اختلاف جوهري في فهم المحاكاة فهي ليست محاكاة المحاكاة، ولكنها محاكاة للواقع ولمظاهر الطبيعة، وبالرغم من احتفاء أرسطو بالصورة والمجاز والاستعارة، لا نجد ذكراً للخيال المولد للصور، وهناك من الدارسين من يرى أن أرسطو، بالرغم من إغفاله لذكر الخيال الخالق للصورة، أوجد الأسس الأولى للتفكير في هذه الملكة، فهناك صورة، وهناك عقل، وبين الصورة والعقل تتدخل ملكات وحواس ووجدان[8]. وإذا كان أرسطو أغفل في نظريته الأدبية الربط بين (الصورة) والخيال عنصراً خالقاً للصورة الفنية، فإننا نجده في مباحثه الفلسفية والنفسية[9] قد أفاض في الحديث عن الخيال، من خلال الربط بين (الإدراك) و(الخيال)، وتبدو الصورة في هذا السياق هي الرابطة بين الخيال والإدراك، وتدين نظرية الخيال في التراثين العربي والغربي، في جانب منها، للثقافة اليونانية التي اهتم بها العرب وأفاضوا في تفسيرها[10]، ومن ذلك انتقال

مصطلح الخيال من مجال الفلسفة، إلى مجال الأدب، وهذا ما يمثله دخول كلمة (التخيل) في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي في التراث العربي[11].

أما عن أثر كتاب الشعر لأرسطو، فيظهر في تلك الشروح والتلخيصات التي وضعها الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد[12]، وعند هؤلاء تظهر لفظة (التخيل)[13] مقابلاً لمفهوم المحاكاة عند أرسطو، ومن ثم أصبح لفظ (التخييل) مصطلحاً نقديًا وفنيًا، بلغ أقصى درجات الوضوح والقوة عند حازم القرطاجني، في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)[14]، والسجلماسي في كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع)[15] حين جعل التخييل جنسًا يحتل مكانته اللغوية والبلاغية والنقدية بين أجناس الأسلوب، وعلى يده أصبح التخييل جزءًا من النظرية البلاغية النقدية، وعمود علم البيان وأساليب البديع[16] وترتب على هذا المصطلح تغير مفهوم الشعر وتعريفه، إذ لم يخل هذا التعريف عند بعض الفلاسفة والنقاد من عنصر (الخيال) و(التخيل) و(التخييل)، بل يمكن القول: إن هذه الألفاظ في الموروث النقدي العربي قد شكلت جزءًا من مباحث الصورة ومفهومها في الدرس النقدي المعاصر[17]. وإذا كانت الصورة في النظرية الأدبية عند أرسطو بمنأى عن الخيال، فإن الفلسفة العربية بربطها المحاكاة بالتخييل والتخيل قد أقامت صلة بين التصور والمخيلة[18]. ولم يظهر في تاريخ النظرية النقدية تصور متكامل لصلة الخيال بالصورة إلا في الصور المتأخرة[19] قبل ظهور الرومانسية وتبلورها مذهباً[20]، ثم زاد الاهتمام بذلك بعد اتساعها وذيوعها منذ القرن الثامن عشر تحديدًا ،وما قبل هذا التاريخ ظل الخيال محكوماً بوصاية العقل، وذلك ما قاد إلى ظاهرة (الشكلية) و(توازن المنطق)، الذي يقيد الشعر وهذا ما نجده عند الكلاسيكيين المتأخرين[21].

لقد احتج الرومانسيون في القرن الثامن عشر على النظرية الكلاسيكية التحكمية وأعلوا من شأن الخيال[22]، فقد كانوا «يرون أن الخيال وحده هو الذي يجعل منهم شعراء»[23] فالخيال حين ينشط يرى أشياء يعمى العقل العادي عن

رؤيتها، وأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بالبصيرة، أو الشعور والحدس، والشاعر يستطيع عن طريق البصيرة أن يصل إلى إدراك توحد الأشياء[24].

لقد ظهر الاحتفاء بملكة الخيال مع المد الرومانسي في الشعر، وبلغت نظرية الخيال الشعري ذروتها عند كل من الشعراء والمفكرين الرومانسيين، فقد آمنوا أن الشعر لا يكون في أقوى حالاته إلا إذا أرخى لهذه القوة الزمام[25].

وترسخ مفهوم الخيال في علاقته بالصورة بظهور نظرية الخيال للشاعر والناقد الإنجليزي (كولردج)، في كتابه (سيرة أدبية)، عام 1871م الذي يعد من أهم الكتب النقدية في فلسفة الصورة، والخيال عند كولردج إما أولي، أو ثانوي، والأولي هو الطاقة الحية، والعامل الرئيس، في كل إدراك إنساني والثانوي صدى للأولي يتحقق معه من حيثه نوع عمله، ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وطريقة العمل «إنه يحلل وينشر ويجزئ لكي يخلق من جديد»[26]، كما يفرق كولردج بين الخيال imagination والوهم Fancy[27]، ولابد للخيال من مرحلة الوهم «فالخيال هو القوة الموحدة المركبة، أما الوهم فهو القدرة على الحشد والجمع»[28]. وبهذه النظرية تحددت الممهدات لمفهوم (الصورة الفنية) ومكانتها في الدرس النقدي الحديث الذي أفاض في الربط بين الصورة والملكة الخالقة لها، وأصبح الخيال في مجمل النظرات اللاحقة يعني «قوة ذات نشاط ذهني، توحد بين القلب والعقل، بين الوعي واللاوعي، تثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم لتنتج صورًا وأشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة ومنسجمة وتؤلف كلاً موحدًا»[29] «وهذا النظام والانسجام، هما اللذان يتجليان بالصورة الفنية، ومن خلالها، فالصورة «نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم، أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة»[30].

هذا المعنى في قول قدامة بن جعفر: «المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد من شيء يقبل موضوع التأثير فيها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[40]، وتزداد الصلة بين الشعر والتصوير اتضاحاً في قول عبدالقاهر: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار»[41]، وهذه الإشارات عند النقاد العرب القدامى هي ما حدت بكثير من الدارسين المعاصرين إلى القول بعدم وجود مصطلح الصورة الفنية بصياغته الحديثة «ولكن المشاكل التي يشير إليها المصطلح موجودة في التراث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول»[43]، وهناك من يرى أن مصطلح الصورة الفنية من المصطلحات النقدية الوافدة ويتشكك في وجود جذور لها في النقد العربي[44] ذلك بالرغم من القضايا التي تتصل ببعض أبعاد الصورة التي نجدها في النقد العربي القديم، ومن ذلك مثلاً ما تشير إليه عبارة الجاحظ، فهي تعرض لمبادئ جوهرية تتعلق بمفهوم الصورة، منها: أن للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة الأفكار والمعاني، وأن أسلوب الشعر يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، وأن التقديم الحسي للشعر يجعله قريناً للرسم ومشابهاً له[45]. وعبارة عبدالقاهر كما هو الشأن في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)، فهو يجعل من الصورة الناتجة عن ائتلاف اللفظ والمعنى ذات مدلولين: الأول: الشكل العام، أو الصياغة form، والثاني: يحمل في طياته الدلالة على الصورة image.

ويقدم التهانوي خلاصة لدلالات مصطلح الصورة في التراث العربي جامعاً بين التعريف اللغوي والفلسفي والنفسي والبياني للخيال والتخيل والخيالي[46] ويتحدد مصطلح الصورة من خلال ذلك، فالخيالي: «يطلق على الصور المرتسمة في الخيال، المتأدية إليه من طريق الحواس، وقد يطلق على المعدوم الذي اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة ،أي المدركة بالحواس الظاهرة»[47]. أما الصورة فإنها «ما به يتميز الشيء في الذهن فإن الأشياء في

الخارج أعيان وفي الذهن صور»[48] وهي «آلة ومرآة لمشاهدة ذي الصورة وهي الشبح والمثال الشبيه بالمتخيل في المرآة»[49] وهي «ما يتميز به الشيء مطلقاً سواء أكان في الخارج، ويسمى صورة خارجية، أم في الذهن، ويسمى صورة ذهنية»[50]، ولابد أن التهانوي بتعريفاته تلك كان حاصداً لكل الدلالات اللغوية والفلسفية لمصطلح (الصورة)، محكوماً بالمعارف التي وصلت إليه حتى عصره. ولا شك في أنه قد كان لتلك البحوث الكثيرة التي درست أصل اللغة وطبيعة لغة الشعر، ثم ظهور نظرية الخيال عند كولردج منذ القرن الثامن عشر - أثر في تحديد الدلالة النقدية لمصطلح (الصورة الفنية)، ذلك أن مصطلح (الصورة) استخدم في أكثر من مجال معرفي، متخذاً في كل منها دلالة محددة ويمكن حصر هذه الدلالات في خمس: الدلالة اللغوية، والذهنية، والنفسية، والرمزية، والبلاغية أو الفنية[51] ويتخذ الدرس النقدي الحديث من الدلالة الأخيرة إطاراً لتحديد مصطلح الصورة الفنية.



لقد جعل النقد الأوروبي مصطلح (الصورة) IMAGE يتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها، أي ملكة التصور والتخيل على نحو عام[52] وقد يصدق هذا المصطلح على لغتنا العربية، إذا أردنا أن نضع تحديدين جديدين لكلمة، أي (صورة) و(تصوُّر)، ولا شك أن في الأخيرة ظلالاً للخيال أو الملكة الخالقة وقد جعل التهانوي (التصور) مرادفاً (للتخيل)[53] وبالرغم من أن الشكل (الصياغة) لا يخرج عن كونه عنصراً من عناصر الصورة الجمالية نجد من يجعل تعريف الصورة قاصراً على الشكل والصياغة ونجد هذا المفهوم يتردد بين القدماء والمحدثين[54] قد ألمح النقد الأوروبي على قوة الصلة بين الصورة والخيال، فالصورة، كما يرى ميدلتون موري MURRY، في بحث له عن الاستعارة، ليست شيئاً مستقلاً أنها أقوى آلة في يد ملكة التصور وأكثرها تفرداً[55]. ونخلص من كل ذلك إلى القول: إن الدلالة البلاغية والفنية غالباً تجعل التصوير مرادفاً (للتعبير المجازي) و«الصورة المفردة في أي شكل مفرد من

أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين»[56].
وإجمالاً: الصورة تعني أحياناً «كل تعبير غير حرفي»[57] أو «هي جميع الأشكال المجازية»[58].

وإذا نظرنا إلى مصطلح (الصورة الفنية) على أنه مصطلح حديث، فلابد من الإشارة إلى بعض الدراسات التي رسخت هذا المفهوم في النقد الحديث وهنا يمكن القول باطمئنان أن نظرية الخيال منذ عرض لها كولردج، حين جعل الصورة وليدة لهذه الملكة، إذ خطا بتعريف مفهوم الصورة خطوات واسعة، ففي الربع الثاني من القرن العشرين دخل مصطلح الصورة حقل الدراسة الأدبية وأصبح متداولاً في النقد الأوروبي[59]، وتراجع المصطلحان القديمان: (التشبيه) و(الاستعارة) واندرجا ضمن المصطلح الجديد وسائل تشكيل أو عناصر فنية في بناء الصورة، ولابد من الإشارة هنا إلى أن المسألة لا تعني استبدال مصطلح بآخر وإنما استبدال مفهوم «تصور بتصور فالصورة لا تلغي التشبيه ولا تمحو الاستعارة وإنما تقدم لنا فهماً أعمق من الفهم الجزئي الذي ارتبط بكل منهما في السابق»[60].



ويشير موري MURRY إلى خطورة ما توحي به كلمة صورة إلا أنها ضرورية لنا «لأن الاستعارة والتشبيه تدخلان بنا دنيا التصنيف الرسمي لصور البلاغة، أما كلمة (صورة) فتشمل الاثنتين، ويمكننا أن نستخدمهما لنعني بهما اشتراكهما في الصفات الأساسية»[61]، أما رتشاردز في كتابه فلسفة البلاغة فيتردد بين مصطلحي (الصورة) و(الاستعارة)[62]، ولاشتراط التجسيد الحسي في الصورة عند معظم النقاد فضّل رتشاردز، من خلال اهتمامه بالفكرة المصورة أكثر من الجانب الحسي للصورة[63]، مصطلح الاستعارة على الصورة[64] ويبدو أن مصطلح الصورة كان يتقدم على ما عداه. ففي دراسة نقدية عن (الخيال عند شكسبير) تتكئ الناقدة كارولين سبرجون SPURGEON على مفهوم موري السابق، فهي تستخدم مصطلح الصورة، وتقول: «وأنا

أستخدم هنا لفظة (صورة) على اعتبار أنها الكلمة الوحيدة الصالحة لتشمل على كل نوع من أنواع التشبيه وعلى كل ما هو في الحقيقة، تشبيه (مكثف) أي الاستعارة»[65]. أما كتاب سي. د. لويس C.D LEWIS (الصورة الشعرية)، فقد كان خلاصة للجهود المبذولة في تقديم المصطلح ،فالصورة عنده في أبسط معانيها (رسم قوامه الكلمات) وهي (إلى حد ما مجازية) وهي (حسية)، وهذا لا يكفي إن خلت من العاطفة والإحساس، لهذا: «الصورة الشعرية» رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة[66]، ولا يخفي لويس طموح الناقد الحديث فيما تتطلبه الصورة، وهي الجدة، والإيجاز وقوة الإيحاء مُظهراً الارتباط بين العنصر الحسي في الصورة وقوة إيحاءاتها وما تثيره من مشاعر[67].

لقد تلقف النقد العربي الحديث هذه الدراسات، وكانت من أهم مصادره في دراسة الصورة، بالرغم من الدراسات الرائدة للنقاد العباسيين[68]، وأخذ المصطلح يطغى على ما عداه، ففي كتاب (الصورة الأدبية) يستهل مصطفى ناصف تقديمه له بتعريف الصورة التي تعني دلالتها عنده «كل ما له صلة بالتعبير الحسي»، وهي «مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[69] وقد عدّ جابر عصفور (التشبيه) و(الاستعارة) شكلين بلاغيين، يندرجان في مفهوم الصورة الفنية، إذ هو يدرس الصورة من جانبين: نوعها أو شكلها البلاغي المعبر عن التجوز في الدلالة وتقديمها الحسي للمعنى[70]، أما تفسير ظاهرة التحول عن المصطلحات البيانية والانحياز إلى مصطلح الصورة الفنية، فيتمثل في أن للأشكال البلاغية التقليدية مشكلاتها الخاصة، كما تتضح في النقد البلاغي القديم، وهذه المشكلات كما يحصرها نعيم اليافي، هي: المشابهة الحرفية والبناء المنطقي دون الشعوري والرؤية الاثنينية والجمو[71] ذلك أن البلاغة ترجع العلاقة بين المركبات إلى أصل واحد هو المشابهة دون إدراك لعنصر التغاير الذي يكون له الأثر نفسه، ومن هنا حل قانون (التعبير) بدلاً من القانون القديم (المحاكاة أو المشابهة) أساسًا للعلاقات بين الأشياء، والبلاغة

بمفهومها القديم لا توضح الأبنية الصورية، ومنها: الرمز والأسطورة، أو العلاقات المتراسلة، والمصطلحات البيانية القديمة ماتزال تخفق بدلالاتها العرفية المحددة[72] كل تلك المسوغات الجمالية كانت كافية عند بعض الدارسين لإيثار مصطلح (الصورة) عما عداه، وهذا الموقف نجده عند الرباعي الذي يستخلص موضع إجماع الدراسات النقدية الحديثة في تعريف الصورة فيرى أنها «أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن»[73] وتفصيل هذا التعريف يتمثل في أن الصورة تركيبة عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين: ظاهري وباطني وأن جمال التناسب والمقارنة يتحدد بالحافز والقيمة، فالعنصر الظاهري يعني الشكل الحسي، والباطني هو الأفكار والمشاعر والنفسية، أما الحافز والقيمة فالمقصود بها طبيعة الانفعال وما يكسفه من عمق لمعنى الحياة وما يبعثه من قيم جمالية[74] وهو يفضل مصطلح الصورة للأسباب نفسها التي نجدها عند اليافي[75] ومصطلح الصورة عنده لا يلغي التشبيه والاستعارة وأشكال المجاز الأخرى، ذلك «أنها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمنها جميعًا لابد لهذه الوسائل من أن تبقى لنسترشد بها في تمييز صورة عن صورة»[76].

أما عن مفهوم (الصورة الفنية) في النقد العربي الحديث المتأثر بالدراسات اللسانية والبنيوية، فإننا نلحظ تردداً واضحاً للمصطلحات البلاغية مع فهم خاص لمسألة العلاقات والسياقات التي ترد فيها هذه التراكيب الصورية، كما هو شأن كثير من دراسات النقاد الأوروبيين المعاصرين الذين انتعشت على أيديهم المصطلحات البلاغية القديمة، وفقًا لنظرية (الانزياح) DEVIATION فالاستعارة كما يرى كوهن J. COHEN خاصية أساسية للغة الشعرية، والشعر انزياح على معيار هو قانون اللغة[77]، ويعرف فرانسوا مورو MOREAU الصورة من خلال العلاقات التي تميزه،ا بقوله: «ينبغي التمييز بين تلك التي تقوم على المشابهة بين طرفين: التشبيه، الاستعارة، التمثيل، الرمز، وتلك التي يكون معها الطرفان قائمين على علاقة المجاورة أي المجاز المرسل بأنواعه»[78] وهذا

يؤكد ما أشار إليه كوهين حين تحدث عن علاقات التغيير الدلالي التي تنتج أنواعاً من المجازات، فإذا «كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكتابة وإذا كانت العلاقة هي الجزئية أو الكلية نكون بصدد المجاز المرسل»[79] وقد كان لعلاقة التشابه مكان الصدارة في تحديد أبعاد الصورة وأطرافها، ولم يكن لعلاقة التلازم أو التجاور (المجاز - المرسل - الكناية) تلك الأهمية وذلك بسبب تلبس هذين الشكلين بلباس العرف وهذا النزوع العرفي يقلل قيمة القيمة الجمالية لضعف أثر التجاوز الدلالي فيهما»[80]. أما الولي محمد في دراسته التي جمعت بين استيعاب المباحث اللسانية المعاصرة للصورة والرصد النقدي لمفهومها في التراثين الغربي والعربي قديماً وحديثاً فيقدم مفهومه للصورة، محددًا عناصرها بقوله: «لا نحتفظ من كل الاستعمالات المتقدمة لمصطلح الصورة إلا بالاستعمال الذي يقصرها على صور المشابهة، منبهين إلى أن التمثيل والرمز ليسا إلا نوعين، يمكن إدراجهما، إما في التشبيه أو في الاستعارة»[81]، ويرى أن الصورة هي الشيء الملموس، معبرًا عنه في اللغة، مشيرًا بهذا إلى أن الصورة تقدم الفكرة في شيء ملموس، وأن الشيء المصوّر يخضع لتحويل بواسطة اللغة، يتمثل في التجسيد باعتبار أن الحس جوهر الصور الشعرية[82] وهو في تحديده لعناصر بناء الصورة لا يغفل الإشارة إلى الوسائل الصورية الأخرى، ومنها: (المجاز المرسل) و(الكناية) ولكنه لا يرى فيهما حظًا من الإبداع، أو قيمة جمالية ترقى إلى الاستعارة أو التشبيه، وهو بذلك لا يخرج عن مفهوم كثيرمن النقاد العرب الذين درسوا الصورة[83].

لقد رصدنا المفاهيم السابقة للاقتراب وتحديد مصطلح الصورة، وهي ممهدات نحاول من خلالها تأصيل مفهوم (الصورة الفنية) وتحديده، وذلك بتأكيد أهم العناصر والسمات التي يمكن أن نصطلح عليها في تحديد مكونات الصورة ومفهومها وهذا التحديد يتميز بعدم إغفاله لعناصر: التجوز الدلالي، الحسية،

الانفعال الخالق، والأثر الناشئ عن هذا التركيب اللغوي من إدراك جديد للأشياء وما يصاحبه من مشاعر وأفكار.

فأما التجوز الدلالي فلا يختلف الدارسون في كونه سمة رئيسة للصورة، فهي تدرس من هذا الجانب على أنها «تجوز في الدلالة»[84] وهذا التجوز يعني أن هذا (الشيء) المصور يخضع لتحويل بواسطة اللغة، تنتج عنه صورة شعرية[85]، تتحدد من خلال الشكل البلاغي أو الوسيلة الفنية التي يتم بها التشكيل، وهذا التجوز هو ما عبر عنه الناقد العربي عبدالقاهر الجرجاني (بالمعنى) و(معنى المعنى)، ذلك «أنك تذكر الكلمة وأنت لا تريد معناها ولكنك تريد معنى هو ردف له أو شبيه فتجوزت»[86]، ذلك «أن اللفظ يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»[87]، ولم يغفل النقد العربي القديم مبدأ التجوز الدلالي وقيمته في التصوير الفني[88]، ويؤكد النقد البنيوي الحديث هذه السمة وذلك ما نجده عند كوهن في دراسة لبنية اللغة الشعرية، فهو يرى أن «المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة بينما تستعيد هذه الملاءمة بفضل المعنى الثاني، الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح عن هذه المنافرة»[89]، إن التعريف التركيبي للصورة أشد مساسًا بطبيعتها اللغوية لكن السمة المميزة للصورة هي «الخرق الدلالي»[90]، المنطقي قبل أي شيء آخر، إن كل صورة تبعاً لذلك «هي إلى حد ما مجازية»[91].

أما الجانب الحسي في الصورة فيقصد به أن الأفكار والمشاعر لا تظهر إلا حين تتلبس بصفة حسية. ولهذا يرى سي. لويس أن تعريف الصورة بأنه رسم بالكلمات لا يكفي ذلك أن الطابع الأعم للصور هو كونها مرئية من الصور التي تبدو غير حسية، لها ترابط مرئي ملتصق بها، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر[92]، فهناك ترابط بين العنصر الحسي في الصورة وقوة إيحاءاتها وما تثيره من مشاعر[93]، ومن الباحثين من يرى أن الصورة «هي كل شيء تقوى على رؤيته أو

سمـاعـه أو لمسـه أو تذوقـه»[94] ومنهم من يرى أن «كلمـة صـورة أصـلاً تعني التجسيم»[95]. وفي التـراث النقدي العـربي التفـات واضح ومبكر إلى مـبدأ الحسية وقيمتها في التصوير الفني[96]، ولم يغفل النقد العربي الحديث هذا المبدأ في سياق دراسة عناصر الصورة ووسائل تشكيلها[97]، ذلك أن مغزى القصيدة يجب أن لا يحتاج إلى «تعبير مجرد بل أن يذوب في التصوير الحسي»[98]، إن الصورة تأتي لتجسيد المجرد وليس لتجريد المحسوس وإلا فقدت الصورة مبرر وجودها[99]، وعلى الرغم من وجود صور مجردة، نرى أن جوهر الصورة الشعرية الحس وستظل الصورة المجردة على هامش الصورة الشعرية باعتبارها ملموسة[100].

وقد أدى تعدد دلالات مصطلح الصورة إلى تنوع أنماط الصورة الفنية وتعددها في النقد الحديث[101]، فقد اتجه في دراسته لهذه الأنماط إلى تحديد طبيعة الصورة ذاتها. فميز بين الصورة على أنها تشكيل لغوي (الصور التي تولدها اللغة في الذهن)، والصورة على أنها تصور ذهني (واستعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي) ،وتحددت دلالة الصورة الفنية بتأكيد المفهوم الأول الذي يرى الصورة شكلاً من أشكال التعبير اللغوي المعادل لعملية الاستحضار الذهني الخيالي[102]، وضمن هذا التحديد اتجه الدارسون إلى تعريف الصورة وحصر دلالاتها المتنوعة وردها إلى مناهج متميزة، يحدد تطبيقها دلالة المصطلح ومفهومه، في محاولة منهم لتوضيح الدلالات المراوغة لمصطلح الصورة[103]، وقد تم تصنيف دلالات المصطلح ومن ثم أنماط الصورة، على وفق ثلاثة مناهج: النفسي والبلاغي أو الفني والرمزي[104]، واتجه الأول إلى دراسة الصورة الفنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وعلى وفق هذا التحديد تصنف الصورة بحسب الحواس الخمسة: سمعية بصرية.. يضاف إليها الصورة الحركية والعضوية[105]، أما المنهج الثاني فقد اتجه إلى تحديد الصورة وتصنيفها تبعاً للشكل البلاغي ودرجة البساطة والتعقيد لهذه التراكيب البلاغية وموقعها في تشكيل بنية النص، ويصنف هذا

الاتجاه الصور الفنية إلى: الصور الإشارية، التشبيهية، الاستعارية، الرمزية، المفردة، المركبة[106]. أما الاتجاه الثالث فقد درس الصورة على أنها تجسيد لرؤية رمزية لا تقف عند اختيار المستوى الحسي، بل تمتد إلى ما يكشف عن هذا الاختيار من اهتمام الشاعر وذوقه ومزاجه ورؤيته وقيمه، ودراسة ما وراء هذه الصور الرمزية من أصول نبعت منها، وفحص العلاقة بين صور الشاعر والأنماط المشابهة لها في الشعائر والأساطير ويتجه هذا المنهج إلى الاهتمام بالدلالات الرمزية للصورة[107] وربما كان المنهج البلاغي، أو الفني، الذي يصنف الصورة بحسب تشكيلها البلاغي أقرب المناهج إلى الاتجاهات النقدية الحديثة التي تهتم بدراسة العمل الأدبي من الداخل، وأكثرها قدرة على تحليل البنية الفنية والجمالية للنص الشعري. إننا لا ننكر أن من الباحثين من يضع للصورة الحقيقية أو الواقعية مكاناً إلى جوار الصورة المجازية[108] ولكن الملمح الغالب على الصور يؤكد الطبيعة المجازية والحسية لها[109]، إننا «قد نحصل على قصيدة جيدة بغير لغة مجازية وهذا نادر»[110].



أما الأثر الناشئ الذي يشكل أحد أبعاد الصورة وجزءاً من روحه، فذلك ما يتراءى من خلال المفهوم العام للفن، ذلك أن الفن في الحقيقة ليس إلا التكافؤ بين العاطفة داخل الفنان والصور التي تخرج بها هذه العاطفة[111] والصور هي التي تؤدي إلى التداعي والارتباط بين الأفكار الكامنة وراء الألفاظ[112]. وكلمة الأثر هنا تحيل إلى أن نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبط بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، لكونها موصلاً لخبرة جديدة فيما يتصل بالشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى[113]، ذلك أنها لا تثير «صوراً بصرية فحسب، بل تثير في ذهن المتلقي صوراً لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته»[114]. وأهمية الصورة تتمثل في الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، أي طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي[115]. ويرى سي. لويس أن تعريف الصورة بأنها «رسم قوامه الكلمات وقد لامسته صفة حسية»[116] لا يكفي لأنه يخلو من

الإحساس، فالصورة إلى جانب ذلك لابد أن تكون مشحونة بالإحساس والعاطفة، محيلاً على قول كولودج «أن الصور مهما تكن جميلة فإنها لا تميز الشاعر، إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تلطف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصورة التي توقظها العاطفة»(117).

## الصورة الفنية والتشكيل الشعري:

لم يختلف النقاد على أهمية الصورة ومكانتها في النسيج الفني لبناء القصيدة ،فقد أعلى أرسطو قديماً من شأنها، وجعلها ميزة لشعر الحق، فهو أعظم الأساليب – وهو آية الموهبة(118) ، وظلت مكانة الصورة موضع إجماع كثير من النقاد من القديم إلى الحديث.

وتأكيد أهمية الصورة لا يلغي عناصر فنية أخرى تشكل معها الوحدات البنائية لتشكيل ما نسميه (القصيدة).



يقول أحد النقاد: «إن المبدأين الناظمين للشعر هما الوزن والمجاز»(119) لكن الوزن قد يتخذ في كثير من الأحيان من صورته الإيقاعية وإيحائه الصوتي طابعاً تصويريًا، إذ إن أهم عنصر جمالي تطلب الصورة مساندته الإيقاع فموسيقى الشعر وحدات تصويرية – على ما يرى إليوت(120) – ذات صلات معنوية ودلالية ترفد الصور، بل يمكن القول: إن الوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه فنحن حين نسمع النغم الصوتي تمتد تجربتنا إلى أكثر من مجرد السمع، إنها تمتد لتتخيل أشكالاً بصرية وعناصر حسية أخرى(121) لهذا تجسد الصورة والإيحاء الصوتي القيمة الجمالية في كل شعر، «فالوزن أو الإيقاع يلد الصورة أحياناً»(122).

وإذا كانت اللغة هي الوسيلة التي تكتشف بها الفكرة ذاتها، فإن الصورة هي الوسيط الأساس الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها، كي يمنحها

المعنى والنظام[123]. وانطلاقاً من أهميـة الصـورة يرى سي. دي لويس أن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة صورة، فالاتجاهات والأساليب تأتي وتذهب، والمواضيع تتغير، «لكن المجاز باق»[124]، ذلك أن «قوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصـور، لا في التصـريح بالأفكار مجـردة، ولا في المبالغة في وصفها»[125]، وهذه الأهمية للصورة الفنية في التشكيل الشعري قد دفعت الدارسين إلى إعادة النظر في الشعر التعليمي، بصورته التي وصلت إلينا من الموروث الشعري العربي، إذ كان هذا الشعر أحد الأقسام الأربعة، منذ عصر اليونان القدماء وهي: الغنائي والملحمي والدرامي والتعليمي، وهذا النوع الأخير – ولاسيما عند اليونان والرومان القدماء – قد ظل شعرًا، ولم يتحول إلى نظم، كما حدث عند العرب في مثل ألفية ابن مالك والعلوم الأخرى التي نظمت شعرًا وليس فيها من خصائصه شيء[126]، إذ كان هدف الناظم هو نقل المعلومات بكلام موزون يسهل حفظه». ولا يعد شعرًا فنيًا لافتقاره إلى كثير من مقومات الشعر، ولاسيما التخييل والتصوير»[127]، ولذلك اختلف الشعر التعليمي عند الأوروبيين اختلافًا جذريًا جوهريًا، عما عرف منه في عالمنا العربي، الذي لا يعدو أن يكون نظمًا تعليميًا، إذ يقوم على الأسلوب التقريري، لا التصوير البياني[128] الذي يعد من أهم سمات الشعر. لقد التفت بعض النقاد القدامى إلى خاصية الصورة ومكانتها في البناء الفني للقصيدة، من ذلك ما نجده عند الجرجاني في (أسرار البلاغة)، إذ يرى أن مادة الكلام تسقط قيمتها، وتنحط رتبتها، حين تكون «مادة عارية من التصوير، وطينة خالية من التشكيل»[129]، ويرى القرطاجني «أن الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخييل»[130]، كما «أن المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك»[131]. إن هذا الاحتفال بمكانة الصورة في الكلام والشعر يتخطى التعريف الشائع في التراث الذي ألحّ على جوانب الشكل الخارجي «كلام منظوم بائن عن المنثور»[132]، كما هو عند ابن طباطبا، أو على الائتلاف الصوتي والدلالي «قول موزون مقفى يدل على معنى»[133]، كما هو عند قدامة بن جعفر، أو كما تبلور

عند المرزوقي في عمود الشعر بعناصره المعروفة، التي تضيف إلى ما سبق أشكال تقديم المعنى من خلال التناسب التصويري الحرفي «للمقاربة في التشبيه، مناسبة المستعار له»[134]، وربما كانت بداية الإدراك للصورة ومكانتها في بناء القصيدة في التراث العربي تعود إلى التفاتة الجاحظ النقدية وعبارته الشهيرة: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[135]، وتردد صدى هذه العبارة في مؤلفات النقد العربي في القرنين الرابع والخامس حتى أن النقد العربي القديم، تبعاً لرأي مصطفى ناصف «لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ»[136]، وهو رأي لا يخلو من الصحة، إذا تتبعنا أصداء هذه العبارة التي رسخت نظرية الشكل والصنعة، إذ تطورت هذه النظرية في النقد العربي، ومن خلالها امتد البحث إلى قضايا الصياغة والتصوير والتخييل عند الجرجاني والقرطاجني [137]. وبالرغم من الإلحاح على جوانب الصنعة الشكلية في بناء القصيدة، عند كثير من النقاد القدامى، تقدم المرويات العربية القديمة لنا كثيراً من الشواهد على إدراك التصوير سمة شعرية، وأقدم هذه الإشارات ما يروى، من أن عبدالرحمن بن حسان بن ثابت رجع إلى أبيه وهو صبي يبكي، ويقول: لسعني طائر، فقال له حسان: صفه يا بني، فقال: كأنه ملتف في بردى حبره، وكأن لسعه زنبور، فقال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة[138]، ويعلق عبدالقاهر على ذلك بقوله: «أفلا تراه جعل التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع، ويجعل عيارًا في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له»[139]، ولا يخفى هنا أن عبدالقاهر يضع التصوير مظهرًا للشاعرية، وربما مرادفًا، ذلك أن جزءًا من اللذة الجمالية للصورة في البناء الفني، هو ابتعاد النص عن المباشرة والتقريرية، ومن مرويات الجاحظ التي تؤكد ما نشير إليه ما ذكره في كتاب (الحيوان) تعليقاً على هذين البيتين:

**لا تحسبنّ الموت موت البلى ... فإنما الموت سؤال الرجال**

**كلاهما موت ولكن ذا ... أفظع من ذاك لذل السؤال**

إذ يقول: «وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً»[140]. ومن مرويات التراث العربي التي ألحّت على التصوير سمة للشعر ما ذكره المرزباني قائلاً: «أنشد الراعي عبدالملك بن مروان قصيدته، فبلغ قوله:

**أخليفة الرحمن أنا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا**

**عرب نرى لله في أموالنا حق الزكاة منزلا تنزيلا**

فقال له عبدالملك: ليس هذا شعراً، هذا شرح إسلام وقراءة آية[141].

ويورد في مكان آخر أن بشار بن برد على شهرته «تمنى أن يبلغ بيت مجنون ليلى»:

**كأن القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامرية أو يراح**

**قطاة غرها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح»[142]**

ولا شك أن بشاراً في تطلعه إلى بيتي المجنون يشير إلى المستوى التصويري والتعبيري فيهما.

إن آراء النقاد المعاصرين تشير دائماً إلى أهمية الصورة في بناء القصيدة «فإن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصور يختلف بين شاعر وآخر[143] ذلك أن أحد الطرائق التي تؤدي إلى المعنى في الشعر «هي علاقة معينة بين الصور أو ما يمكننا تسميته تزاوج الصور»[144] إذ إن الصورة لا تنفصل عن التجربة «حتى ليمكن أن يقال: إنه لا تجربة بغير صورة وهذا يتضمن أن الإدراك الشعري للأشياء غير الإدراك المجرد لنفس الأشياء[145] ذلك أن الشاعر لدى موري عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطر أن يكون استعارياً[146].

وإذا كانت الصورة هي الوسيط للتعبير عن التجربة، فإن نجاحها يرتبط

بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر على أنها موصل للخبرة إلى الشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى، فهي ليست بمعزل عن البناء الشعري، إنها صورة ضمن تكوين شامل[147]، ولا يمكن النظر إلى نجاح الصورة بالقول إنها جميلة، لأن «هذه الصورة ليست زينة ولم يقصد بها أن تكون جميلة أنها عناصر القصيدة، عنصر في بنائها، ويجب أن تُقرأ بهذا المفهوم»[148].

إن الشعر فن، والفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة لا تقبل الاختصار ،نطلق عليها اسم الصورة، فالصورة إذن واسطة الشعر وجوهره[149].

# الهوامش

(1) ينظر: أرسطو ،فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبدالرحمن بدوي، ط 2، بيروت 1973، ص 4.

(2) أرسطو: كتاب الشعر، ترجمة إحسان عباس، القاهرة (د.ت)، ص 16.

(3) ينظر: أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة وتحقيق شكري محمد عياد، مصر 1967، ص 108. وينظر: أرسطو، بدوي، ص 55.

(4) يستخدم عياد لفظة (استعارة) في ترجمته مقابل لفظة (المجاز) عند بدوي.

(5) أرسطو، عياد، ص 128.

(6) ينظر: أرسطو، الخطابة، تحقيق وتعليق، عبدالرحمن بدوي، بيروت 1979، ص 195.

(7) ينظر: عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، الرياض 1984، ص 69.

(8) تنظر: سهير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، ط 2، مصر 1973، ص 106.

(9) ينظر: أرسطو، في النفس، تحقيق عبدالرحمن بدوي، مصر 1954، ص 68، 78 وما بعدها، والمقالة الثانية من كتاب (الحاس والمحسوس) التي تضمنها المصدر نفسه ص 208 وما بعدها.



(10) ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال، مفهوماته ووظائفه، مصر 1984، ص 9.

(11) المصدر نفسه، ص 148.

(12) ينظر: عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص 147، وتنظر: ألفت كمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، بيروت 1983، ص 14 وما بعدها.

(13) أقدم استعمال لهذه اللفظة نجده عند الفارابي ويستخدمها بدلاً من المحاكاة. ينظر: أرسطو، عياد ص 195، 257. وللتوسع ينظر: أرسطو، عياد، ص 257 وما بعدها، عاطف نصر، ص 163، وما بعدها، الروبي، ص 113 وما بعدها.

(14) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، تونس 1966.

(15) ينظر: أبو القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، الرباط 1980، ص 218، 269.

(16) تنظر: نهلة النداوي، التخييل في الدراسات البلاغية والنقدية، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1985، ص 99، 103.

(17) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة 1974، ص 20، 24.

(18) ينظر: أرسط، عياد، ص 210.

(19) ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت 1973، ص 162، 410.

(20) ينظر: ر. ل برايت، التصور والخيال، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، بغداد، 1979، ص 11-36.

(21) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 77. والرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، إربد، 1980، ص 15.

(22) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 77.

(23) موريس بورا: الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، مصر 1977، ص 6.

(24) المصدر نفسه، ص 12، 27.

(25) ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، ط 1، بيروت، 1979، ص 147.

(26) كولودج: سيرة أدبية، النظرية الرومانتيكية في الشعر، ترجمة عبدالحكيم حسان، مصر 1971، ص 240.

(27) لفظة (الوهم) ترجمة للفظ الإنجليزي FANCY كما أوردها كولودج، وقد ترجمها لؤلؤة (التصور) وحسان (قوة الاستدعاء)، ينظر: برايت، لؤلؤة، ص 38، وما بعدها، وكولودج، حسان ص 240.



(28) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ط 2، بيروت 1981، ص 28.

(29) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 82، وينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 17.

(30) عصفور، ص 373.

(31) عصفور، ص 7.

(32) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص 15. وينظر: أرسطو: كتاب الخطابة، تحقيق بدوي، ص 195.

(33) ينظر: علي البطل، الصورة في النقد العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، 1980، ص 15.

(34) الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 37، وينظر كذلك حول أفضلية التشبيه شكلاً بلاغياً واهتمام النقد العربي بذلك: الرباعي، المصدر السابق ص 42-53، ومصطفى ناصف، المصدر السابق، ص 46، عصفور ص 208.

(35) ينظر: عصفور: ص 198.

(36) الإشارة هنا إلى عبارة الجاحظ الشهيرة: «فإنما الشعر صناعة..» التي رسخت العناية بالشكل في النقد العربي.. أما النظرية الشكلية فتعني إخضاع الشعر لملكة العقل دون الخيال وارتباط

أطراف الصورة بالعلاقات الخارجية التي يؤيدها العقل والمنطق. ينظر: الرباعي، المصدر السابق، ص 37 وما يليها. نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة، دمشق 1982، ص 61.

(37) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 162.

(38) محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة (د – ت)، ص 45.

(39) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، ط 1، مصر 1938، ص 132.

(40) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت (د.ت)، ص 66.

(41) عبدالقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجي، مصر 1969، ص 256.

(42) عصفور: الصورة الفنية، ص 7.

(43) نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، عمّان 1976، ص 8.

(44) ينظر: نصرت عبدالرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ص 11. وينظر: كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، بغداد 1987، ص 175، لمناقشة هذا الرأي.

(45) عصفور: ص 311.

(46) ينظر: المصدر نفسه، ص 341، وينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد، ص 39.

(47) ينظر: التهانوي، كشف اصطلاحات الفنون، ج 2، تحقيق لطفي عبدالبديع، مصر 1966، ص 234.

(48) التهانوي، ج 2، ص 228.

(49) المصدر نفسه، ج 4، ص 228.

(50) المصدر نفسه.

(51) المصدر نفسه.

(52) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 41.

(53) المصدر نفسه، ص 49، وينظر: البصير، ص 54.

(54) ينظر: التهانوي، ج 2، ص 237.

(55) ينظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، فهو يرى أن جمال الاستعارة، مثلاً، يكون في (المسلك الذي سلك في النظم والتأليف ص 132-136)، وينظر تعريف الصورة الفنية في كتاب الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. عبدالقادر القط، مصر 1988، ص 435.

(56) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 107، وينظر مصدره.

(57) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 46.

(58) المصدر نفسه.

(59) إحسان عباس: فن الشعر، ط 1، بيروت، 1979، ص 238.

(60) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 118، وينظر مصدره.

(61) المصدر نفسه، ص 95.

(62) اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 107، وينظر مصدره.

(63) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 92، وينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة..، ص 48.

(64) ينظر: رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مصر 1963، ص 172.

(65) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 93.

(66) جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت 1984، ص 64.

(67) سي. د. لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد 1982م، ص 21، 23.

(68) المصدر نفسه، ص 46.

(69) ينظر: عصفور، الصورة الفنية، في أماكن متفرقة من الكتاب، وتعليقه على عبارة الجاحظ (فإنما الشعر صناعة..) ص 311، وينظر: عنا غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، بغداد 1994، ص 114 وما بعدها.

(70) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ط 2، بيروت 1982، ص 3.

(71) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 10، 11.

(72) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 52.

(73) المصدر نفسه: ص 54، 67.

(74) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 85.

(75) المصدر نفسه: ص 85، 88.

(76) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 93، 94، وينظر أيضاً كتابه: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 16.

(77) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 95.

(78) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، 1986، ص 6.

(79) الولي محمد: ص 16، وينظر مصدره.

(80) كوهن: ص 109.

(81) ينظر: الولي محمد، ص 17، 21.

(82) الولي محمد: ص 19.

(83) ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

(84) المصدر نفسه، ص 16، 21، وينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 97، ونصرت عبدالرحمن، ص 13، ولاحظ اهتمام ناصف وعصفور في كتابيهما بالتركيز على الشكلين البلاغيين. التشبيه والاستعارة في دراسة الصورة.

(85) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 10، 11.

(86) ينظر: الولي محمد، ص 20.

(87) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 286.

(88) المصدر نفسه: ص 262.

(89) ينظر: حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، القاهرة 1985، ص 96 وما بعدها، 109.

(90) كوهن: ص 109.

(91) الولي محمد: ص 27.

(92) لويس: ص 21.

(93) ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

(94) ينظر: المصدر نفسه، ص 46.

(95) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 86.

(96) الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، مصر، 1980، ص 82،

(97) ينظر: حسن طبل: ص 97، وينظر: عصفور، الصورة الفنية، ص 307.

(98) تنظر: بشرى موسى صالح: الصورة الفنية في نقد الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد 1987، ص 117 وما يليها.

(99) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت 1961، ص 108.

(100) الولي محمد: ص 253.

(101) المصدر نفسه، ص 21، وينظر: الطاهر مكي، ص 82.

(102) فباستقصاء أنماط الصورة وتفصيلاتها وتطبيقاتها في النقد العربي الحديث، تنظر: بشرى موسى: ص 147 وما بعدها. وفريدمان، الصورة الفنية، مجلة الأديب المعاصر، عدد 16، بغداد 1976، ص 32 وما بعدها.

(103) ينظر: شريم، ص 70، وفريدمان، ص 32، وصلاح فضل، علم الأسلوب، ص 360.

(104) ينظر: عصفور، مقدمة ترجمته لدراسة فريدمان (الصورة الفنية) مجلة الأديب المعاصر، ص 31.

(105) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 69، فريدمان، ص 33.

(106) ينظر: فريدمان، ص 36، واليافي، مقدمة ص 87، 107.

(107) ينظر: فريدمان، ص 40 وما بعدها. واليافي، مقدمة ص 87، 107.

(108) ينظر: فريدمان، ص 36، ص 46 وما بعدها. واليافي، مقدمة ص 75 وما بعدها.

(109) ينظر: عبدالفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، عمان 1983، ص 58.

(110) يرى بعض الدارسين أن كلمة IMAGE تدل على المصطلح من زاوية التعريف النفسي. أما مفهوم الصورة الفنية فيجعلها مرادفاً لأشكال البيان. ينظر: نصرت عبدالرحمن، في النقد الحديث، عمان 1979، ص 69. والذين تجاهلوا أهمية العنصر الحسي في بناء الصورة منهم من أشار إلى التجريد في تركيب الصورة وأخفق في تقديم مثال واحد يؤكد ذلك: ينظر مثلاً: صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، بيروت 1979، ص 44 وما بعدها.

(111) محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، مصر 1981، ص 27.

(112) الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 87.

(113) اليزابيث: درو، ص 108.

(114) ينظر: عصفور، الصورة الفنية،. ص 464.

(115) المصدر نفسه: ص 374.

(116) ينظر: المصدر نفسه، ص 399.

(117) ينظر: س. د. لويس، ص 22. وتنظر: ص 17 من هذه الرسالة.

(118) المصدر نفسه، ص 22.

(119) ينظر: أرسطو، عياد، ص 128.

(120) رينيه ويليك ،أوست واين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق 1972، ص 239، ويعني المؤلفان بهذين المبدأين: الموسيقى والصورة.

(121) ينظر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 87، 105. واليافي: تطور الصورة الفنية

في الشعر العربي الحديث، دمشق 1983، ص 176. وكان إليوت قد أشار إلى الصور السمعية، وهو أول من استخدم مصطلح (الخيال السمعي) الذي تنتج عنه هذه الصورة. ينظر: إليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة يوسف نور عوض، بيروت 1982، ص 17، 117.

(122) ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 223.

(124) محمد حسن عبدالله، ص 10.

(125) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 145، 464.

(126) س. لويس، ص 20.

(127) ينظر: محمد مندور، الأدب وفنونه، مصر 1977، ص 5، 40.

(128) أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، ج 2، بغداد 1989، ص 73.

(129) ينظر: مندور، الأدب وفنونه، ص 60.

(130) الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هريتر، ط 3، بيروت 1983، ص 25.

(131) القرطاجني: ص 83.

(132) القرطاجني: ص 21.

(133) ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام، مصر 1953، ص 3.

(134) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، بيروت (د.ت) ص 46.

(135) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، ق 1، تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون، مصر 1951، ص 9.

(136) الجاحظ، ص 132.

(137) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ط 2، بيروت، 1981، ص 39.

(138) عن أصداء عبارة الجاحظ في النقد القديم، ينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 36 وما بعدها. وينظر: أرسطو، عياد، ص 229 وما بعدها. وينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، 1971، ص 99.

(139) انظر الجرجاني: أسرار البلاغة ص 175، وديوان حسان بن ثابت ضبط عبدالرحمن البرقوقي، بيروت (د.ت)، ص 39.

(140) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 175.

(141) الجاحظ: الحيوان ج 3، ص 131.

(142) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصر 1343، ص 157.

(143) المصدر نفسه، ص 250.

(144) إحسان عباس: فن الشعر، ص 270.

(145) أرشيبالد اكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجوسي، بيروت 1963، ص 77.

(146) محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، ص 43. وانظر: الطاهر مكي، الشعر العربي المعاصر، ص 83.

(147) ينظر: عصفور:،الصورة الفنية في التراث النقدي، ص 145.

(148) المصدر نفسه، ص 464، وينظر، محمد حسن عبدالله، ص 19.

(149) ارشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة، ص 67،

(150) نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 40، وينظر: الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 89.

* * *